

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ  
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

на тему:

**Философские мотивы и образы в драматургии Елены Гуро**

основная образовательная программа бакалавриата по направлению подготовки  
45.03.01 «Филология»

Исполнитель:

Обучающийся 4 курса  
Образовательной программы  
«Отечественная филология  
(Русский язык и литература)»

очной формы обучения

Кожачкина Дарья Николаевна

Научный руководитель:

д.ф.н. Титаренко С.Д.

Рецензент:

к.ф.н. Карпов Н.А.

Санкт-Петербург

2018

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
Глава 1. ПЬЕСА Е. ГУРО «НИЦЦЬ АРЛЕКИН» В КОНТЕКСТЕ ФИЛОСОФИИ ФРИДРИХА НИЦШЕ.....	9
1.1. Учение Ницше о воле к власти и образ созерцателя в художественной системе Гуро .....	9
1.2. Мотив двойничества и двойственность главного героя в пьесе «Ницц Арлекин» .....	18
ГЛАВА 2. РЕАЛИЗАЦИЯ ИДЕИ AMOR FATI НИЦШЕ В ПЬЕСЕ Е. ГУРО «В ЗАКРЫТОЙ ЧАШЕ» .....	29
2.1. Отражение аксиологии Ницше и Толстого в мотивной структуре произведений Гуро .....	29
2.2. Amor fati и переоценка ценностей в пьесе «В закрытой чаше» .....	36
Глава 3. ВЛИЯНИЕ НИЦШЕ, ТОЛСТОГО И ДОСТОЕВСКОГО НА МОТИВЫ И ОБРАЗЫ ПЬЕСЫ Е. ГУРО «ОСЕННИЙ СОН» .....	44
3.1 Идеи Ницше в мотивной и образной структуре пьесы «Осенний сон».....	44
3.2 Полигенетичная природа образа Вильгельма фон Кранца.....	51
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	62
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	64

## ВВЕДЕНИЕ

Предметом данного исследования является влияние философских и религиозных учений на творчество Елены Генриховны Гуро (1877-1913) – поэтессы и художницы, тяготевшей к символизму<sup>1</sup> и одновременно стоявшей у истоков футуризма<sup>2</sup>. Среди философских учений, сформировавших мировоззрение этого автора, ведущую роль, как нам кажется, сыграло учение Фридриха Ницше. Тот факт, что влияние философии Ницше на литературу Серебряного века было огромным, не нуждается в доказательствах. Начиная с 1890-х гг., трактаты Ницше активно переводились на русский язык, его философия питала собой и символизм, и футуризм<sup>3</sup>. Самые разные авторы, такие как, например, В. В. Маяковский, М. Горький, Н. С. Гумилёв в разные периоды творчества по-своему воспринимали и творчески перерабатывали те или иные аспекты учения Ницше. Стоит отметить, что влияние Ницше на поэтику Гуро было рассмотрено Н. А. Гурьяновой в статье «Толстой и Ницше в “творчестве духа” Елены Гуро»<sup>4</sup>. Мы развиваем положения данной статьи или полемизируем с автором, изучая влияние философии Ницше на материале драматургии Гуро.

Анализ взаимодействия философии и литературы Серебряного века неоднократно проводился исследователями, показавшими особенности взаимодействия философского и художественного дискурсов в литературном тексте. К. Г. Исупов указывает, что в культуре Серебряного века происходит стирание границ

---

<sup>1</sup>Влияние символистов на творчество Гуро было отмечено уже в первой рецензии на её дебютный сборник «Шарманка»: «Чувствуется также местами влияние и менее значительных писателей — Блока, Андрея Белого, даже Осипа Дымова...». См.: *Малахьева-Мирович В. Г.* Е. Гуро. Шарманка. Рассказы. СПб., 1909 г. // *Русская мысль*. 1909. № 7. С. 165.

<sup>2</sup>См.: *Меркоданова И. И.* Елена Гуро – родоначальник русского футуризма // *Филологические этюды*. Саратов, 2009. Вып. 14 ч. 1-2. С. 165-170.

<sup>3</sup>См.: *Данилевский Р.Ю.* Русский образ Фридриха Ницше // *На рубеже XIX и XX веков*. Л.: Наука, 1991. С.5-43; *Коренева М. Ю.* Д.С. Мережковский и немецкая культура (Ницше и Гете. Притяжение и отталкивание) // Там же. С. 44-76; *Кондаков И. В., Корж Ю. В.* Фридрих Ницше в русской культуре Серебряного века // *Общественные науки и современность*. М., 2000. № 6. С. 176-186; *Компанеев В. В., Степаненко К.А.* Философия Фридриха Ницше и русский футуризм // *Вестник ВолГУ*. Волгоград, 2008. Серия 8., Вып. 7. С. 23-27; *Титаренко С. Д.* Трагическая метафизика Ницше: идея вечного возвращения в поэзии К. Бальмонта и Вяч. Иванова // *Соловьевские исследования*. Вып. 1 (57). 2018. С. 122–136; и др.

<sup>4</sup>*Гурьянова Н. А.* Толстой и Ницше в “творчестве духа” Елены Гуро // *Europa Orientalis*. 1994. Vol XIII (1). С. 63-76.

между философией и литературой. Философия становится темой размышления, «пружиной фабулы» и основой повествования, формирует в литературном тексте сюжетно-мотивные комплексы и образно-мотивные параллели с источниками<sup>5</sup>.

Под *философскими* мотивами и *философскими* образами мы понимаем элементы пьес Гуро, прямо или косвенно сформировавшиеся под влиянием философии Ницше. Элементы, косвенно сформировавшиеся под влиянием Ницше, могут иметь своим прямым источником сочинения Л. Н. Толстого или Ф. М. Достоевского, однако они присутствуют в произведении постольку, поскольку за счёт их взаимодействия образуется основной – «ницшеанский» – смысл произведения, обеспечивающий внутреннее единство текста. Подобный механизм продемонстрирован Б. М. Гаспаровым в работе «Литературные лейтмотивы» (1994)<sup>6</sup>. Постструктуралистское определение мотива, которое Гаспаров даёт в этой работе («смысловое пятно»)<sup>7</sup>, является ключевым для нашего исследования. Ассоциативный, лейтмотивный принцип построения произведения сама Гуро полагает в качестве основного<sup>8</sup>. Понятие «философские» применяется нами по нескольким причинам: во-первых, поскольку рассматриваемые элементы так или иначе отсылают к сочинениям Ницше, и, во-вторых, поскольку они выполняют функцию формирования философской проблематики художественных текстов.

---

<sup>5</sup> См.: *Исупов К.Г.* Философия и литература Серебряного века (сближения и перекрестки) // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х гг.) Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. С. 69-130.

<sup>6</sup> «Единство [текста] состоит не в четкости и стабильности “структуры”, не в однородности и ограниченности использованного материала, но в том, что любой компонент в составе этого единства не остается самим собой, но растворяется и растекается в своих взаимосвязях с другими компонентами. Чем больше обнаруживается таких компонентов, тем богаче и многостороннее оказывается сетка их взаимосвязей, тем более радикально проявляется фузия отдельных элементов смысла, вызывая к жизни уникальные по своим очертаниям продукты семантических сплавлений» (см.: *Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы, 1994. С. 285).

<sup>7</sup> «<...> в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое “пятно” - событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т.д.; единственное, что определяет мотив, - это его репродукция в тексте» (Там же. С.30-31).

<sup>8</sup> Из заметок Гуро: «Свободные ритмы. Проза в стихи, стихи в прозу. Проза - почти стихи. Куски фабул, взятые, как краски и как лейтмотивы. Концентрация фабул в два-три слова. Музыкальный симфонизм. Говорить слова, как бы не совпадающие со смыслом, но вызывающие определённые образы, о которых не говорится вовсе». См.: *Гуро Е. Г.* Небесные верблюжата; Бедный рыцарь; Стихи и проза / Сост., авт. ст., с. 5-47, и примеч. Л.В. Усенко. Ростов-на-Дону, 1993. С. 32.

Образ в произведениях Гуро оказывается сотканным из мотивных комплексов и ассоциаций. Действующие лица (их имена, внешний вид, манера речи и т.д.) часто отсылают к вечным образам мировой культуры (Дон Кихот, Христос), персонажам произведений Ницше (Заратустра), Вагнера (Тангейзер), Достоевского (князь Мышкин). Специфика образов в драмах Гуро обусловлена особенностями жанра, к которому принадлежат рассматриваемые произведения. Это жанр символистской драмы с характерным для неё преобладанием лирического начала, символизацией образов и возрастанием важности мотивных связей, организующих единство произведения. В драме Гуро, так же как в драмах Метерлинка, Андреева, Блока, Хлебникова действующие лица условны, абстрактны. Они не обладают самостоятельностью романного героя, выступая в этом смысле его противоположностью. Главный персонаж, по сути, является элементом авторского лирического высказывания: доносит собой – своим обликом, поведением, репликами, положением в пространстве – философскую мысль самой писательницы. Стоит отметить, что в последнем произведении Гуро – повести «Бедный Рыцарь» – наиболее ярко выражено соединение лиризма и манифестарности. Манифестарность определяет приемы философизации текста.

Методология данного исследования обусловлена спецификой символистской драмы и темой данного исследования: нами применяются методы культурно-типологического, мотивного, герменевтического, интертекстуального анализа, а также компаративистики.

В качестве гипотезы нашего исследования можно выдвинуть положение, что философия Ницше является ядром художественной и мировоззренческой системы Гуро, её организующим центром. Необходимо отметить, что произведения Гуро часто содержат прямые указания на Ницше – это экспликация в текстах идеи вечного возвращения и воли к власти, интертекстуальный образ канатного плясуна в «Ницчем Арлекине», появление мотива плётки в одном из рассказов и т. д. Актуальность данного исследования заключается как в малом количестве работ, посвящённых специфике драматургии писательницы, так и в новизне предлагаемой гипотезы.

Произведения Гуро часто характеризуются как полигенетичные (понятие ввела З. Г. Минц), то есть «сплавливающие» в себе различные философские, религиозные, мифологические и художественные идеи. В статье «Неопубликованное произведение Елены Гуро «Бедный рыцарь» Минц указывает на гетерогенность произведений Гуро, говоря, что «любая из привлекающих Гуро систем может быть подвергнута критике и частично не приниматься, оставаясь при этом весьма значимой для писательницы»<sup>9</sup>. Мы считаем, что полигенетичность текстов данного автора не носит абсолютного характера и сама обусловлена учением Ницше, поскольку одним из основных постулатов немецкого философа является множественность смыслов, множественность «объяснений» мироздания: «Единство (монизм) – потребность, внушаемая *inertia*; множественность объяснений есть признак силы. Не стремиться оспаривать у мира его беспокойный, загадочный характер!»<sup>10</sup>. Философия Гуро, эксплицированная в неоконченной повести «Бедный рыцарь», фактически совпадает с мыслью Ницше о множественности смыслов: «Многие не за грехи страдают, а чтобы возвеличилась правда в многообразии и прозрачными стали души ваши как стекло»<sup>11</sup>, «Рождение добра такое болезненное. Но оттенки добра от этого прибавились, выросли в мире. Добра прибавилось. Добро растёт. Вырабатываются новые грани соприкосновения-сострадания, понимания тонкостей нужд другого»<sup>12</sup>. Интересно, что

---

<sup>9</sup> *Minc Z.* Неопубликованное произведение Елены Гуро «Бедный рыцарь» // *Russian Literature*. Amsterdam, 1991. Vol. 29. № 1. P.9.

<sup>10</sup> См.: *Ницше Ф.* Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей / Пер. с нем. Е. Герцк и др. М., 2005. С. 339.

<sup>11</sup> См.: *Гуро Е. Г.* Небесные верблюжата; Бедный рыцарь С. 208.

<sup>12</sup> Там же. С. 212. К слову, наиболее веским доводом в пользу «неприятия» текстов Ницше Еленой Гуро выступает противоположность их позиций в отношении сострадания (данный аргумент приводится в статье Н. А. Гурьяновой – см.: *Гурьянова Н. А.* Толстой и Ницше в “творчестве духа” Елены Гуро. С. 74.) Интересно, что в одном из афоризмов книги «По ту сторону добра и зла» Ницше приходит к формуле «сострадание против сострадания» (см.: *Ницше Ф.* Собр. соч. : в 2 Т. / Пер. с нем. Я. Бермана и др. Сост., ред., вступ. ст. и примеч. К.А. Свасьяна. М., 1996. Т. 2. С. 346-347. В дальнейшем указывается номер тома и страницы: 2, 346-347), говоря о том, что чужое сострадание убивает в страдающем творческое начало. Против обычного сострадания Ницше выдвигает своё сострадание, заключающееся в том, что страдающему предоставляется право на создание собственной философии, на самостоятельный поиск утешения. Исходя из этого, Ницше считает, что философу должно искать страдания, а не избегать его (перед нами переосмысленное евангельское «блаженны плачущие ибо они утешатся»). Таким образом, «понимание тонкостей нужд другого» у Гуро означает «дифференциацию» страдающих: кто-то из них нуждается в обычном сострадании, а кто-то – в сострадании по Ницше. См. другую цитату из «Бедного

в статье 1988 г. «Футуризм и “неоромантизм” (К проблеме генезиса и структуры «Истории бедного рыцаря» Ел. Гуро)» Минц говорит о «полном неприятии нищезанятия» в произведениях Гуро<sup>13</sup>.

В ходе нашего исследования мы опираемся на важные для нашего анализа работы. Это статьи З. Г. Минц, Н. А. Гурьяновой, М. Баньянин, В. Н. Топорова, К. В. Синегубовой, А. А. Шароновой, И. С. Шевченко, Б. Сабо, А. А. Ахмади, исследовательские работы К. В. Синегубовой, И. А. Строгановой. Также мы ссылаемся на некоторые критические отзывы, наиболее важные из которых принадлежат Вячеславу Иванову и В. Г. Малахеевой-Мирович. Мы используем для своего анализа следующие работы Ф. Ницше: «Рождение трагедии из духа музыки» (1872), «Утренняя заря» (1881), «Весёлая наука» (1882), «Так говорил Заратустра» (1883-1885), «Антихрист» (1888), Ессе Номо (1888). Материалом для исследования послужили прижизненные издания сборников Е. Гуро «Шарманка» (1909) и «Осенний сон» (1912). Кроме того, были привлечены черновые наброски произведений Гуро из фондов РГАЛИ.

Исследование состоит из трёх глав, каждая из которых посвящена одной из трёх пьес Гуро: «Нищий Арлекин» (1909), «В закрытой чаше» (1909), «Осенний сон» (1912). Пьесы «Нищий Арлекин» и «В закрытой чаше» были опубликованы в составе дебютного сборника Гуро «Шарманка». Пьеса «Осенний сон» была издана во втором одноимённом сборнике «Осенний сон». Каждая глава данной работы разделена на два параграфа.

В первой главе нами рассматриваются мотивы и образы пьесы «Нищий Арлекин». Первый параграф посвящён исследованию образа Арлекина в контексте учения Ницше о воле к власти. Во втором параграфе образ Арлекина рассматривается в контексте творчества Гуро.

---

рыцаря»: «Страдание несут все несущие плоть: одни слепо выполняют закон тел, возмездие, а избранные покорно в страдании приобретают Сокровище [т. е. «правду», «философию» - Д. К.]» (См.: Гуро Е. Г. Небесные верблюжата; Бедный рыцарь С. 211). Данное высказывание также напоминает ницшеовское деление на рабов и господ, при этом Гуро удаётся избежать «наполеонизма» Родиона Раскольникова.

<sup>13</sup>См.: Минц З. Г. Футуризм и «неоромантизм» (К проблеме генезиса и структуры «Истории бедного рыцаря» Ел. Гуро) // Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1988. Учёные записки Тартусского гос. ун-та. Вып. 822. С. 117.

Во второй главе нами исследуется мотивная и образная структура пьесы «В закрытой чаше». В первом параграфе данного исследования нами выдвигается предположение о связи осмысления эротики и дружбы в произведениях Гуро с их оценкой в произведениях Ницше и Толстого. Во втором параграфе идея *amor fati* рассматривается как возможная причина переосмысления эротики в творчестве Гуро.

В третьей главе нами исследуется мотивная и образная структура пьесы «Осенний сон». Первый параграф посвящён анализу влияния философии Ницше на данное произведение, во втором параграфе внимание уделено полигенетичной природе образа главного героя пьесы, барона фон Кранца.

В заключении нами подводятся итоги исследования.



## Глава 1. ПЬЕСА Е. ГУРО «НИЩИЙ АРЛЕКИН» В КОНТЕКСТЕ ФИЛОСОФИИ ФРИДРИХА НИЦШЕ

### 1.1. Учение Ницше о воле к власти и образ созерцателя в художественной системе Гуро

В данной главе нами рассматривается мотивная и образная структура пьесы «Нищий Арлекин», вошедшей в первый сборник Гуро «Шарманка» (1909). Задача – проследить генезис образа Арлекина в творчестве Гуро и определить его специфику.

Пьеса «Нищий Арлекин» рассматривается в работах таких авторов, как М. Баньянин, Е.С. Шевченко, А. Ахмади, И. А. Строганова, К. В. Синегубова. Исследователи склонны полагать, что Арлекин Гуро создан под влиянием «Балаганчика» Блока<sup>14</sup>. При этом Гуро соединяет маску Пьеро и маску Арлекина в одном герое, чем добивается его психологической глубины<sup>15</sup>. Герой, как и блоковский Арлекин, стремится выйти в реальный мир, но в конце пьесы мы понимаем, что всё это время он был на сцене<sup>16</sup>. Его контакт с действительностью оказывается принципиально невозможным, поскольку герой уже не является балаганной куклой, но при этом ещё не является человеком. Мир обывателей не принимает героя, и в конце пьесы Арлекин исчезает.

Наша гипотеза заключается в том, что Арлекин Гуро – это самобытный и парадоксальный герой, в котором соединены черты многих образов, появляющихся далее в произведениях писательницы: это и поэт, и дитя, и рыцарь, и мечтатель. Мы считаем, что своё происхождение Арлекин ведёт не только от маски в комедии дель арте, но и от Рыцаря Печального Образа, что сказывается на облике персонажа и на его поведении. Арлекин Гуро – это фигура, которая является символом художника,

---

<sup>14</sup> «Пьеса Гуро создана под сильнейшим впечатлением от блоковской арлекинады: драматическое действие «Нищего Арлекина» вырастает из одной сцены «Балаганчика», где Арлекин, пытаясь прорваться в реальность, прыгает в окно <...>. Последнее появление блоковского Арлекина на сцене – его неудачная попытка выйти из кукольного мира в действительный мир – становится в пьесе Гуро завязкой драматического действия» (Шевченко Е. С. Трагическая Арлекинада Е. Гуро: пьеса «Нищий Арлекин» // Вестник Самарского гос. ун-та. Гуманит. выпуск. Самара, 2009. № 1 (67). С. 117).

<sup>15</sup> Там же. С. 119-120.

<sup>16</sup> См.: *Banjanin M.* From Pierrots to Harlequins: The Metamorphosis of Commedia dell'arte Figures in the Works of Elena Guro // *Australian Slavonic and East European Studies*. Australia, 1995. Vol. 9 (1). P 77.

творца. Быть художником в мире «мясников и автоматов»<sup>17</sup> – то же самое, что объявить себя странствующим рыцарем в Испании шестнадцатого века – такой смысл, как нам кажется, Гуро вкладывает в пьесу «Нищий Арлекин». «Родство» с Дон Кихотом проявляется также и в том, что герой, как нам кажется, находится именно в реальном мире, а подмостки, наоборот, являются следствием изменения действительности в его фантазии. При этом фантазия и действительность оказываются соприродны друг другу, неразличимы. Преображение действительной жизни через её особое видение, в свою очередь, является задачей, которую Фридрих Ницше в своих работах отводит философам. О связи творческих поисков Гуро с учением Ницше подробнее будет сказано далее.

На данном этапе нам необходимо отметить, что Арлекин, бродящий по городу, является вариацией фланёра (гуляющего) – образной доминанты сборника «Шарманка». Книга открывается отрывком «Перед весной»<sup>18</sup>, в котором героиня гуляет по городу, смотрит на прохожих и заглядывает в лавочки. В «Песнях города» [Ш, 15-32] Гуро описывает волшебное преобразование городского пространства, по вечерам наполняющегося огнями электрических ламп. Гуро говорит о стихотворцах и композиторах, о людях искусства, живущих в городе, который является творением рук человеческих, а значит, тоже произведением искусства. В «Песнях города» город кажется Гуро частью музыкальной пьесы:

«По дороге к искусству проходят мимо водосточных труб и железных подоконников – и они красивы, точно они часть музыкальной пьесы; точно всё это на театральных подмостках» [Ш, 21-22]<sup>19</sup>.

В отрывке «Так жизнь идёт» [Ш, 33-59] городское пространство увидено глазами Нельки, гуляющей по улицам. В отрывке «Да будет» [Ш, 61-79] рассказчик бродит по дачному пространству. В миниатюре «Концерт» [Ш, 135-136] продолжается тема города-искусства, заданная в «Песнях города». В «Готической миниатюре»

---

<sup>17</sup> Цитата из стихотворения Гуро «Город»: «<...> в мир мясников и автоматов / Он [поэт] пришёл исповедовать – любовь!» См. Рыкающий Парнас. СПб, 1915. С. 76.

<sup>18</sup> См.: Гуро Е. Г. Шарманка. СПб, 1909. С. 7-13. В дальнейшем: Ш, 7-13.

<sup>19</sup> Там же: «А вечером от профессора возвращаются по дивным преображённым улицам; они уже все приподнялись, напряглись, как театральные подмостки» [Ш, 23].

[Ш, 139-140] возникает образ странствующего средневекового певца Фогельвейде. В стихотворениях «Лунная» [Ш, 157-158], «Детская шарманочка» [Ш, 155-156], «Скука» [Ш, 152-154], в свою очередь, возникает образ Арлекина, появляющийся в пьесе.

Таким образом, уже в первом сборнике художественная задача Гуро заключается в том, чтобы передать впечатление от воспринимаемой действительности. Отметим, что эта задача всегда оставалась актуальной для автора:

«Что надо выразить. Юношеский восторг перед природой. То, когда разрывается душа неизвестно отчего и сосна на берегу или дорога делаются лирикой. Не описание природы, а – чувство лирики природы, через сердце юноши»<sup>20</sup>.

Это приводит к преобладанию лирического начала в произведениях Гуро, независимо от их жанра<sup>21</sup>. Такой подход, на наш взгляд, соотносится с концептуальными поисками Гуро и Матюшина (мужа Е. Гуро, художника теоретика русского авангарда), касающимися именно человеческого восприятия, «видения». А. А. Шаронова в статье «Концепция глубинного сознания Михаила Матюшина и Елены Гуро» пишет о том, что исследовательская группа Матюшина открыла способ «расширенного смотрения», объединив дневное зрение («центральное»), которое видит ярко и узко, с ночным («периферическим»), которое видит широко<sup>22</sup>.

Попытки сформировать у человека новое, расширенное восприятие действительности, в свою очередь, соотносимы с тем, что Фридрих Ницше считает основной задачей философа. По его мнению, философ умеет видеть мир вне бинарных оппозиций (находясь «по ту сторону добра и зла»), во всей множественности его

---

<sup>20</sup> Гуро Е. Г. Небесные верблюжата; Бедный рыцарь. С 33.

<sup>21</sup> Вот как об этом пишет С. Бирюков: «Её “пьесы” и “проза” – иное бытие поэзии, поэтического духа по преимуществу <...>. Даже театр Елены Гуро – это внутренний театр, это воплощения собственного Я, отнюдь не в профессиональном (ремесленном) смысле. В этом драматургия Гуро близка лирическим пьесам Блока и – в большей степени – драматургии Хлебникова» (Бирюков С. Е. Лучезарная суть Елены Гуро. // *Studia Slavica Finlandensia* Т. XVI / 2: Школа органического искусства в русском модернизме / Ed. N. Baschmakoff, O. Kuslina, I. Loscilov. Helsinki: Institute for Russian and East European Studies, 1999. P. 249-257).

<sup>22</sup> См.: Шаронова А. А. Концепция глубинного сознания Михаила Матюшина и Елены Гуро // Вестник Тамбовского ун-та. Серия: Гуманитарные науки. 2009. № 7 (75). С. 134.

проявлений. С воззрениями Ницше, как нам кажется, совпадает позиция Матюшина, которую приводит Шаронова, сравнивая её с концепцией структурализма:

«В концепции структурализма бинарность утверждается как сущностный принцип природы и искусства. И, подобно постструктуралистскому отрицанию данного принципа, М. Матюшин в комментариях к «Справочнику по цвету» постулирует множество переходных позиций, многочисленность цветовых различий. Во взаимных отношениях они ведут себя по-разному, исключая всякую возможность чётко организованных оппозиций»<sup>23</sup>.

Отметим здесь же, что попытки некоторых исследователей проанализировать художественную систему Гуро через бинарные оппозиции («положительные / отрицательные образы») кажутся нам не совсем верными, поскольку именно бинарных оппозиций Гуро избегает, часто совмещая в одном мотиве или образе прямо противоположные черты. Так, К. В. Синегубова выделяет ценности и антиценности в художественной системе писательницы, говоря, например, о том, что у Гуро формируется оппозиция женского и материнского<sup>24</sup>. Материнское начало оценивается всегда положительно, женское – отрицательно. Отметим, однако, что в «Бедном Рыцаре» присутствует упрёк матерям<sup>25</sup>, а в пьесе «Нищий Арлекин» героя отпугивает именно мать, с детьми которой он пытается играть [Ш, 183].

Возвращаясь к Ницше, необходимо отметить, что действительность в его философии ставится в прямую зависимость от перспективы, заданной определённой точкой зрения:

«Перспективизм» (то есть строение сущего как некоего просчитывающего смотрения, устанавливающего определенные точки зрения) есть то, «в силу чего всякий центр силы — не только

---

<sup>23</sup> Там же. С. 133.

<sup>24</sup> «В произведениях Е. Гуро формируется нетрадиционная оппозиция женского и материнского начал. Женское начало оценивается как животное <...>» (Синегубова К. В. Художественная аксиология Елены Гуро : автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2012. С. 12-13).

<sup>25</sup> Матери! <...> Помните, что дети ваши несут новую чашу света, и уже опрокинута она пролиться в мир! А вы хотите поглотить свет тенью своей боязни и сумраком своей заботы одеть! Почему не боитесь вы за ласточек в небе?! За жаворонков в высоте воздуха?! (См.: Гуро Е. Г. Небесные верблюда; Бедный рыцарь. С. 200)

человек — конструирует из себя весь остальной мир, то есть меряет его своей силой, осязает, формирует...» <...> «Если мы захотим выйти из мира перспективы, мы погибнем»<sup>26</sup>.

«Расширенное» восприятие действительности получает у Ницше наименование *amor fati* — «дионисийского да-сказания миру как он есть, без изъятий, исключений и разбора»<sup>27</sup>. Воля к власти оказывается началом, которое проявляется в любом действии каждого живого существа.

Уровень развития человека Ницше определяет тем, насколько широко его восприятие. При этом роль творцов ценностей философ отводит не активным деятелям, а созерцателям с развитой рефлексией, то есть собственно философам [1, 637-638]. Любопытно и то, что философы у Ницше выступают «поэтами жизни», чьи усилия направлены на преобразование самого мелкого и будничного:

«Какими средствами располагаем мы, чтобы сделать вещи прекрасными, привлекательными, достойными желания, если они не таковы? — а я полагаю, что сами по себе они всегда не таковы! <...> всему этому следует нам учиться у художников, а в остальном быть мудрее их. Ибо эта утонченная сила обыкновенно прекращается у них там, где прекращается искусство и начинается жизнь; мы же хотим быть поэтами нашей жизни, и прежде всего в самом мелком и обыденном!» [1, 636-637].

Очевидно, что Гуро, понимающей искусство как способ «пере-воплощения всей земной жизни»<sup>28</sup>, была близка данная позиция.

Главный герой пьесы «Нищий Арлекин» является не марионеткой, но тем, кто пытается пересоздать окружающую действительность через созерцание, как это делают многие другие персонажи произведений Гуро. Арлекин, воспринимающийся как маска, актёр, активный деятель, впервые предстаёт перед нами в качестве созерцателя-фланёра.

Появляясь в первой картине, Арлекин наблюдает за прохожими, предлагая некоторым их проводить (по-видимому, здесь сказалось происхождение героя — слуга (дзанни)). После неудачной попытки взаимодействия с Учительницей и Прохожим

---

<sup>26</sup> Цит. по: Хайдеггер М. Ницше / пер. с нем. А.П. Шурбелева. СПб, 2006. С. 119.

<sup>27</sup> См.: Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. С. 545.

<sup>28</sup> Гурьянова Н. А. Толстой и Ницше в “творчестве духа” Елены Гуро. С. 65.

Арлекин исполняет на пустой улице канцону, оглядывая пространство вокруг себя и отмечая, что он видит. Реальный город, таким образом, становится «частью музыкальной пьесы».

Во второй картине любопытный Арлекин заглядывает в окно детской комнаты, но дети, не успевшие заснуть, его замечают, и он начинает их развлекать, выступая по отношению к ним уже не только как созерцатель-зритель, но и как актёр. В третьей картине Арлекин совсем перестаёт быть зрителем, всецело оказываясь на позиции актёра, однако в качестве развлекателя публики он оказывается плох. У него не выходит ни петь, ни плясать, ни показывать фокусы. Ввиду его неуклюжести и неуместности на улицах города (город как бы перестаёт быть «музыкальной пьесой», поскольку сам Арлекин перестаёт видеть его таким), героя просят удалиться, что он и делает.

Арлекин-творец является актёром постольку, поскольку находится на подмостках, которые сам воображает. В этом смысле любопытно соотнести его с Солидным Господином, который находится на позиции зрителя (сидит в партере), и при этом как будто ничего не видит. Введение в действие фигуры Господина из публики (из партера), делающее реальным воображаемое Арлекином сценическое пространство, как нам кажется, вызвано именно авторским стремлением к созданию противопоставления буквального «зрителя» творцу-созерцателю. Пьеса построена на парадоксальном антагонизме актёра и зрителя, при этом актёр-Арлекин оказывается зрителем пьесы города, а зритель, выходящий на сцену, становится актёром. Последняя фраза Солидного Господина («..с вашей пестротой здесь, *в самый обыкновенный вечер, на главной улице*, <...> вы — неуместны...» [Ш, 189] – курсив наш)<sup>29</sup> в то же время снимает «сценичность» происходящего – персонаж как будто говорит о реальном городском пространстве, утверждая свою точку зрения на

---

<sup>29</sup>К слову, выход Солидного Господина на сцену, как нам кажется, мог послужить источником вдохновения для известного стихотворения Маяковского «Скрипка и немножко нервно» (1914). Ситуация попадания зрителя (слушателя) на сцену, описанная в тексте («я встал, шатаюсь полез через ноты») напоминает ремарку из пьесы Гуро [Ш, 188]. Связь ранней лирики Маяковского с текстами Гуро рассматривается в следующих работах: Меркоданова И. И. Елена Гуро – родоначальник русского футуризма // Филологические этюды. Саратов, 2009. Вып. 14 ч. 1-2. С. 165-170; Харджиев Н. И., Тренин В. В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. С. 194.

происходящее. Интересно, что в начале пьесы слова Арлекина, говорящего «убедительно и с непонятной силой» [Ш, 170], действуют на Учительницу. В конце пьесы, напротив, убедительными оказываются слова Солидного Господина. Разрушение сценического пространства обусловлено ещё и тем, что в третьей картине партер и толпа на сцене как бы дублируют друг друга – и те и другие одинаково являются зрителями неудачи Арлекина. «Перспектива», в которой город был сценой-спектаклем, исчезает, соответственно, исчезает и Арлекин, по самому своему происхождению принадлежащий сценическому пространству. Таким образом, пьеса словно подтверждает высказывание Ницше: «Если мы захотим выйти из мира перспективы, мы погибнем».

Стоит отметить, что неопределённость пространства, в котором происходят события пьесы – то ли реальный Петербург, увиденный глазами Арлекина, то ли театральная сцена с партером и занавесом – достигается благодаря тому, что реальное (городское) и условное (сценическое) пространство фактически уравниваются в правах – они одинаково иллюзорны. Поэтому город свободно превращается в подмостки, а подмостки – в город. Косвенно это доказывается тем, что персонажи пьесы находятся как бы на границе сна и бодрствования<sup>30</sup>:

«УЧИТЕЛЬНИЦА. Вы слышите, я охрипла на вечных уроках; мне не могут сниться фантазии» [Ш, 171].

«ПЕРВЫЙ РЕБЁНОК. Попрощаемся с ночничком, он скоро погаснет. Ведь считается, что мы уже спим» [Ш, 179].

Также обращают на себя внимание ремарки в пьесе. Ремарки первой картины лишены «сценичности», в отличие от ремарок второй и третьей картин, где упоминаются сцена и партер («сцена представляет собой детскую», «один из сидящих

---

<sup>30</sup> Сравнение жизни со сном часто повторяется у Гуро. Например: «И ещё думаю: идя долгую дорогу, любить дорогое, незаменимое, так любить, бояться его потерять, так бояться, столько лет, что чувствовать облегчение, потеряв, и, просыпаясь после кошмара, где бился, безнадежно защищая, спасая, думать облегчённо: «Да ведь я уже потерял! И возврат, и борьба – только сон» [Ш, 74], «Ты ведь, собственно, все равно, что не существуешь, — ты просто сон, и это мне очень досадно, что ты меня все сбиваешь и сковываешь» [Ш, 216].

в *передних рядах партера*)). Слово «занавес» не является знаком сценичности происходящего, а лишь сигнализирует завершение каждой картины<sup>31</sup>.

Многими исследователями (М. Баньянин, Е. С. Шевченко, К. В. Синегубова, А. Ахмади) было отмечено влияние лирической драмы Блока «Балаганчик» (1906), в которой Арлекин пытается выйти из театральных декораций в действительный мир. Персонаж из пьесы Гуро выходит в реальность, которая в конце пьесы оказывается условным пространством. Исследователи считают, что Арлекину не удалось выйти за пределы сцены, однако само разделение пространства на реальное и условное, как нам кажется, не является здесь релевантным. Мы полагаем, что одним из источников вдохновения Гуро, помимо творчества Блока, могла послужить работа Ницше «Рождение трагедии из духа музыки». В ней искусство и вся эмпирическая действительность одинаково соотнесены со сферой аполлонического – иллюзией (сновидением), при этом иллюзорность бытия не обретает у Ницше статус проблемы, как это происходит, например, у Шопенгауэра. Герои Гуро не пытаются прорваться в реальность, как блоковский Арлекин, они уже находятся в реальности и сами творят её, поскольку она соприродна их воображению. Гоголевский мотив города-призрака, города-иллюзии у Гуро частично переосмысливается, приобретая положительную окраску. Вечерний город из «Песен города» похож на театральные подмостки, и эти подмостки ждут своего Короля – поэта, мечтателя, Арлекина:

«На улице все такие окна, освещенья и выставки, точно ждут кого-то. И каждый вечер город загорается, и Его ждут. Это ждут Его – Короля! <...> Вот он, явленное дитя звёзд. Вот он неслышно таинственно входит и выходит между людьми. <...> Пусть его спросят: «Отчего у тебя такие бледные, впалые щёки, и ты говоришь таким тихим, тихим голосом? Ты напоминаешь ласточку, прилетевшую слишком рано... – Это уже вечернее небо – я счастлив... – Счастлив? Король! Король...» [Ш, 23-24]<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> В пьесе «Осенний сон» Гуро пойдёт ещё дальше: слова «сцена» и «занавес» появляются только во второй, третьей и четвёртой картинах, что, на наш взгляд, может обозначать «нереальность» происходящего в них действия. Первая же картина графически завершается отчёркиванием.

<sup>32</sup> Здесь интересен ряд мотивов, повторяющихся в «Ницше Арлекине»: Арлекин – бледное дитя ночи («Родила меня южная ночь»), «с торжеством» возведённое на балаганные подмостки, по-видимому, в качестве карнавального короля.



Странную фигуру в трико и колпаке не воспринимают прохожие, однако её принимает само пространство города, насквозь пропитанное арлекинадой. С этой точки зрения интересна канцона, исполняемая Арлекином в конце первой картины. Арлекин как бы оглядывает пространство («Вот на тонких ножках пляшут огоньки...»), отмечая в нём черты романтического Dahin – далёкой Италии, из которой он пришёл. В холодном Петербурге тоже цветут цветы, правда, не «апельсинные», а ледяные. Присутствует также итальянская певица, закутанная в соболиный мех. На карнизе сидят ласточки, хотя действие происходит поздней осенью. Заметим, что и сама шарманка, с которой Гуро отождествляет городское пространство и частью которой является кукла-Арлекин, является итальянской по происхождению.

Городские огни в «Шарманке» загораются для таких, как Арлекин, чудаковатых и неуклюжих, которые способны заметить волшебство «безумных ламп» [Ш, 29]. Восторженный мечтатель из «Песен города» бегает по освещённым улицам, удивляясь тому, что этот «придуманый», фантастический город, как будто вышедший из его головы, действительно существует<sup>33</sup>. Таким образом, в пьесе «Нищий Арлекин» Гуро пытается отменить границу между искусством и действительностью. Герои её произведений, говоря словами Ницше, оказываются «поэтами жизни».

Итак, в данном параграфе нами была рассмотрена связь образа созерцателя-фланёра, представленного в сборнике «Шарманка», с учением Ницше о воле к власти и с его пониманием задачи философа. «Перспективизм», то есть необходимость определённой точки зрения на мир у каждого живого существа, становится предметом рассуждений Ницше уже в трактате «Рождение трагедии из духа музыки» (1872), где философ признаёт иллюзию спасительной и необходимой для жизни. Пространство, в котором происходит действие пьесы, неустойчиво и напрямую зависит от чужой точки зрения: Арлекин превращает городские улицы в подмостки, а Господин из публики превращает подмостки в Невский проспект.

---

<sup>33</sup> «Он бегает с удовольствием по улицам, заглядывает в освещённые уголки жизни и мечтает <...> как безумный; шепчет: «Это не моё комнатное, это не я придумал. Это оно!» [Ш, 25].

## 1.2. Мотив двойничества и двойственность главного героя в пьесе «Нищий Арлекин»

Как было отмечено в начале первого параграфа, Арлекин в пьесе Гуро является самобытным и сложным героем. Его противоречивость отмечали все исследователи, затрагивавшие данное произведение в своих работах. Стоит сказать, что имеют место две точки зрения на сущность главного героя пьесы. Е. С. Шевченко и А. Ахмади считают, что перед нами кукла, пытающаяся вочеловечиться<sup>34</sup>. М. Баньянин утверждает, что с образом Арлекина Гуро отождествляла художника вообще и себя в частности<sup>35</sup>. Мы придерживаемся второй точки зрения, поскольку, как было сказано ранее, характерной особенностью любых произведений Гуро является их лиризм, сближающий эти тексты с дневниковыми записями.

Данная особенность позволяет соотносить тексты Гуро с лирическими драмами Блока, как делают в своих статьях С. Е. Бирюков и Е. С. Шевченко. Последний автор напрямую возводит «Нищего Арлекина» к «Балаганчику». Между тем своей пьесой, помещённой в сборнике, где много говорится об искусстве и творчестве, Гуро как будто пытается ответить на вопрос о сущности искусства. Что это такое, преобразование или отражение, и, наконец, кто такой сам художник — поводырь или ведомый, созерцатель или актёр, развлекающий публику.

Блок же, говоря об особенностях лирической драмы, заостряет внимание на том, что в ней нет ничего «идейного», а только описания переживаний отдельного человека<sup>36</sup>. Гуро же склонна задавать вопросы и отвечать на них, исходя из собственного понимания проблемы. Ответ на вопрос о сущности искусства,

---

<sup>34</sup> «Из кукольного мира он [герой] шагнул в настоящий <...>» (Шевченко Е. С. Трагическая Арлекиада Е. Гуро: пьеса «Нищий Арлекин». С. 122-123), А. Ахмади: «У Гуро <...> Арлекин с душой Пьеро выглядит звеном между куклой (недочеловеком) и человеком» (Ахмади А. Традиции комедии дель арте в русской литературе (1750–1938). М.: Водолей, 2013. С. 59).

<sup>35</sup> «The figure of the Harlequin, in his various forms, represents the alter-ego of the poet and is an important aspect of Guro's literary work. The significance of the commedia dell'arte for Guro's writing can be supported by numerous drawings of the Harlequin in her archive. The Harlequin becomes for Guro a very personal creation, a figure with which she herself identifies, and a symbol of the gentle poet everywhere» (Banjanin M. From Pierrots to Harlequins ... С. 78-79)

<sup>36</sup> «<...>переживания отдельной души, сомнения, страсти, неудачи, падения, — только представлены в драматической форме. Никаких идейных, моральных или иных выводов <...>» (Блок А. А. Собр. соч. в 8 т. М.-Л., 1961. Т. 4. М.-Л., 1961. С. 434).

задаваемый в пьесе, подсказывается самим её ходом: художник делает искусство до тех пор, пока он всецело отдаётся собственному воображению, пока он обладает неким особым восприятием действительности. Волшебное перевоплощение мира перестаёт совершаться в тот момент, когда деятельность художника начинает сводиться к «фокусам» для толпы.

Стоит отметить, что, будучи неуклюжим и неинтересным публике, Арлекин всё же наделён артистической способностью к перевоплощению. Он не только воображает себя на подмостках, делая эти подмостки как бы второй реальностью, но и в какой-то мере выступает отражением каждого персонажа (или переносит на него свои собственные черты). Сначала Арлекин, выражая желание проводить Учительницу «только издали», выступает по отношению к ней как своеобразная тень, до определённого момента повторяя её слова<sup>37</sup>, потом, в ответ на тираду Прохожего, заявляет, что ему тоже трудно бежать и у него «у самого одышка». Когда во второй картине дети принимают его за свою пропавшую игрушку, он как бы подменяет собой и этого, пропавшего Арлекина. Вместе с тем обращение «королева», которое Арлекин употребляет ранее в отношении Учительницы, может быть преломлением «короля» из «Песен города» [Ш, 23-24]. Если учесть, что Арлекин вполне может быть отождествлён с образом короля, то герой фактически делает Учительницу участницей арлекинады, берёт её себе в пару. В той же первой картине герой говорит о бедном бессонном Дьяволе, описывая его как самого себя:

«И в бессонных зеркалах Альказара, полных светлого безумия, кружится бедный бессонный Дьявол, не разжимая губ, и когда он снимает колпак, то, смеясь в потолок, его лысина повторяет отблески сияющих люстр» [Ш, 174].

---

<sup>37</sup> «УЧИТЕЛЬНИЦА. Медленно оглядываясь. У вас черные ресницы и большие глаза на бледном лице умирающих и детей... АРЛЕКИН. У меня черные ресницы и большие глаза умирающих детей. УЧИТЕЛЬНИЦА. У вас печальное выразительное лицо. АРЛЕКИН. У меня печальное выразительное лицо» [Ш, 171]. Ср. с эпизодом из «Балаганчика»: «ОН. Так вы верите мне? О, сегодня вы прекрасней, чем всегда. ОНА. Всегда. ОН. Вы знаете все, что было и что будет. Вы поняли значение начертанного здесь круга. ОНА. Круга. ОН. О, как пленительны ваши речи! Разгадчица души моей! Как много ваши слова говорят моему сердцу!» (Блок А. А. Собр. соч. в 8 т. М.-Л., 1961. Т. 4. М.-Л., 1961. С. 18).

В разговоре с детьми он произносит фразу «Тише, тише, жид на крыше». Ранее Учительнице он говорит о том, что является сыном Вечного Жида. Исследователями выдвигались разные версии о том, кого же всё-таки Арлекин имеет в виду в разговоре с детьми (Агасфер, сам Арлекин, Иуда<sup>38</sup>). На наш взгляд, ситуация может проясниться, если обратить внимание на стихотворение «Лунная», помещённое «Шарманке» в разделе «Стихи»:

«Над крышами месяц пустой бродил,  
Одиноки казались трубы...  
Грациозно месяцу дуралей  
Протягивал губы.  
Видели как-то месяц в колпаке,  
И, ах, как мы смеялись!  
«Бубенцы, бубенцы на дураке!» [Ш, 157]

Здесь появляется образ месяца в колпаке, предвосхищая Арлекина из пьесы. Соответственно, Арлекин мог назвать жидом на крыше именно месяц – ещё одного своего двойника.

Фантазия-Коломбина, упоминаемая Арлекином в канцоне, тоже, как нам кажется, является отражением самого Арлекина: герой поёт про себя, что он срывает с неба «звёздных бус корольки» [Ш, 175] (корольки – сорт апельсина), делая, по сути, то же, что Миньона-Коломбина в тёплых странах («Апельсинные рвёт цветы»). Кроме того, традиционная для комедии дель арте маска Коломбины превращается здесь в Миньону-циркачку – про Арлекина публика в третьей картине говорит, что он сбежал из цирка [Ш, 187]. Фигура Миньоны, изначально данная как *фантазия* Арлекина<sup>39</sup> (в отличие от Коломбины в «Балаганчике» Блока, оказывающейся картонной не сразу),

---

<sup>38</sup>См.: Ахмади А. Традиции комедии дель арте в русской литературе (1750–1938). С. 55-56. Ахмади формулирует это следующим образом: «<...> фраза является предупреждением опасаться <...> того, кто призывал распять Христа». В статье, опубликованной ранее: «того, кто распял Христа» (См.: Ахмади А. Пьеса Е. Г. Гуро «Нищий Арлекин» // Сборник докладов V Всероссийской научно-практической конференции. В 2 т. Т. 1 / Томский политехнический университет. Томск: Издательство ТПУ, 2012. С. 21).

<sup>39</sup>См. канцону в первой картине: «Миньоночка, потанцуй, / Мечта-Коломбина, / Потанцуй, поцелуй, / Фантазия Арлекина» [Ш, 176] (курсив наш).

«исчезает»<sup>40</sup>, когда героя осмеивают в последней сцене. Возможно, её исчезновение связано именно с тем, что в третьей картине герой перестаёт фантазировать, из фланёра превращаясь в сценическую марионетку.

Такое «множественное» двойничество, на наш взгляд, представляет собой проявление лирического начала в пьесе. Герой, чья точка зрения представлена в тексте, сознаёт себя в качестве Арлекина и видит Арлекина в каждом встречном, что напоминает нам изречение Петрония «Весь мир лицедействует» – в последней картине пьесы метафора мира-театра осуществляется<sup>41</sup>. Локальные и более глобальные элементы пространства и мироздания оказываются соприсродными герою: от газовых рожков, которые «пляшут как мои бубенчики» [Ш, 182], до бессонного Дьявола, также носящего шутовской колпак. В первой картине Арлекин предстаёт перед нами как созерцатель-фантазёр, для которого «Арлекинами», актёрами на сцене вечернего города являются встречные. В символической фигуре Арлекина искусство выступает одновременно как отражение (мотив зеркал, отсылка к месяцу, отражающему свет солнца) и как преобразование действительности. В этом смысле интересна фигура Дьявола, являющегося, с одной стороны, светоносным (Люцифером), с другой стороны, подражающим Богу (как бы отражающим Бога).

Арлекин, представляющий Петербург музыкальной пьесой, совмещает в себе множество противоположных свойств. С одной стороны, он является тем, для кого исполняется спектакль города, с другой – он участник этого спектакля. Персонаж похож одновременно на Арлекина (костюмом) и на Пьеро (бледностью), он и дитя, и старик, и святой, и гуляка. Неоднозначность персонажа косвенно подтверждается даже его сыновством, так как образ Вечного Жида имеет и положительные и отрицательные толкования в культуре. Согласно основному варианту легенды, Агасфер был сапожником, не позволившим Христу остановиться у его дома во время шествия на Голгофу, за что Христос проклял его, обрекая на вечные скитания. В другом варианте

---

<sup>40</sup> Герой декламирует перед толпой: «Я всё грезил Миньонкой: она - картина. Она не сойдёт на зов Арлекина» [Ш, 188].

<sup>41</sup> О связи барокко и футуризма см.: *Смирнов И. П.* Художественный смысл и эволюция поэтических систем // *Смирнов И. П.* Смысл как таковой. СПб., 2001. С. 118-138.

героя зовут Буттадеус (Buttadeus – «ударивший Бога») и т.д.<sup>42</sup>. Есть также и «еретическое» толкование фигуры Агасфера, опирающееся на заключительные слова Евангелия от Иоанна:

«Петр же, обратившись, видит идущего за ним ученика, которого любил Иисус и который на вечери, приклонившись к груди Его, сказал: «Господи! кто предаст Тебя?». Его увидев, Петр говорит Иисусу: «Господи! а он что?». Иисус говорит ему: «Если Я хочу, чтобы он пребыл, пока приду, что тебе до того? ты иди за Мною». И пронеслось это слово между братьями, что ученик тот не умрет» (Ин. 21: 20-23)<sup>43</sup>.

Таким образом, Агасфер – либо отверженец, поднявший руку на Бога, либо любимый ученик Христа. Арлекин – либо сын противника Бога, либо несёт на себе благословение божье, раскрывая «тысячи тысяч смыслов»<sup>44</sup> божественного творения.

Герой как будто вбирает в себя все ипостаси художника и при этом всё-таки остаётся нищим, что следует из названия пьесы. Эпитет «нищий» по-разному трактуется исследователями. Е. С. Шевченко полагает, что «нищий» значит «воплощённый»<sup>45</sup>. А. Ахмади считает эту трактовку сомнительной, возводя эпитет к евангельскому «блаженны нищие духом» (Мф. 5: 3)<sup>46</sup>. Текст пьесы, на наш взгляд, свидетельствует о том, что в эпитет «нищий» вложен в том числе и евангельский смысл. Вопрос воплощённости или невоплощённости героя, поднимаемый в статье Е. С. Шевченко, представляется нам нерелевантным в связи с присутствием мотива сна в структуре текста, чем обеспечивается неопределённость пространства действия (то ли реальное, то ли условное). Вместе с тем трактовка эпитета может быть гораздо

---

<sup>42</sup>Энциклопедический словарь / под ред. проф. И. Е. Андреевского. СПб, Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон, 1890-1907. Т. 7а: Выговский - Гальбан. СПб., 1892. С. 700-701.

<sup>43</sup>Примечательно, что толкование это распространилось, несмотря на замечание самого Иоанна: «Но Иисус не сказал ему, что не умрет, но: если Я хочу, чтобы он пребыл, пока приду, что тебе до того? - Сей ученик и свидетельствует о сем, и написал сие; и знаем, что истинно свидетельство его» (Ин. 21: 23-24).

<sup>44</sup>Гуро Е. Г. Небесные верблюда; Бедный рыцарь. С. 202.

<sup>45</sup>«В словаре Гуро слово «Нищий» обладает специфическими смыслами <...>. В первой части «Бедного Рыцаря» воздушный юноша является к своей земной матери Эльзе: «Он наклонился перед ней и поцеловал её руки. Нищие руки воплощённой, грешной женщины». «Нищий Арлекин» значит *воплощённый в реальность*» (Шевченко Е. С. Трагическая Арлекинада Е. Гуро: пьеса «Нищий Арлекин». С. 122).

<sup>46</sup>Ахмади А. Традиции комедии дель арте в русской литературе (1750–1938). С. 60.

очевиднее. Дело в том, что «нищета» героя заложена в самом его «типе» или, точнее сказать, архетипе шута. Исторически шут – это бродяга-приживала, социальный статус Арлекина в комедии дель арте тоже невысок. Лысина, о которой говорит Арлекин, также может указывать не только на возраст героя, но и на его «профессию», поскольку шуты с древних времён брили себе головы<sup>47</sup>. Эпитет «нищий» в контексте данной пьесы вполне может рассматриваться и как указание на его «профессиональную несостоятельность»: он нищ, поскольку ему нечего предложить публике, кроме плохих фокусов. Арлекин не творит чудеса, а скорее сам по себе является чудом, которое никто не замечает («Разве я не кажусь вам даже фантастическим?» [Ш, 174]). Как нам кажется, от сословия шутов Арлекин в пьесе Гуро унаследовал ещё и странную, на первый взгляд, смесь искренности и плутовства, проявляющуюся в диалоге с Учительницей, когда герой разуверяет её относительно своей предполагаемой судьбы [Ш, 172-173]<sup>48</sup>.

Во второй картине Арлекин, привлечённый светом ночника, заглядывает в окно детской комнаты. Двое детей замечают его, принимая за свою пропавшую игрушку. Стоит отметить, что во второй картине присутствуют мотивы смерти и воскресения-возвращения (отломанный нос отсылает к образу черепа-смерти, лежание под комодом – к могиле; к возвращению Христа могут отсылать бодрствование детей в ночи<sup>49</sup> и мотив зажжённого светильника-ночника<sup>50</sup>, а также бумажные петушки (петух – один

---

<sup>47</sup> «С течением времени шут обрел совершенно определенное внешнее обличье, причем шутовской наряд стал общим для всех стран Западной Европы. Шуты брили голову наголо. Так было уже в античную эпоху. Обычай перешел в средневековую Европу. (см.: Аникст А. А. Театр эпохи Шекспира. М, 2006. URL: <http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/anikst-teatr-epohi-shekspira/glava-desyataya.htm> Дата обращения: 03.03.18).

<sup>48</sup> Ср. эту сцену с высказыванием Ницше «Я ученик философа Диониса, я предпочёл бы скорее быть сатиром, чем святым» [2, 694].

<sup>49</sup> «Итак, бодрствуйте, потому что не знаете ни дня, ни часа, в который придет Сын Человеческий» (Мф. 25: 13).

<sup>50</sup> «Тогда подобно будет Царство Небесное десяти девам, которые, взяв светильники свои, вышли навстречу жениху» (Мф. 25: 1). Небесное Царствие упоминает один из детей, когда говорит про Арлекина: «Боженька залечил ему нос в Царствии Небесном». Интересно, что в «Шарманке» неоднократно повторяется мотив неба на земле: огни городских фонарей сравниваются со звёздами, что впоследствии формирует образ «закрытой чаши» - звёзды на небе дублируются огнями на земле. Таким образом, для тех немногих, кто видит спектакль города, обетование предстаёт как бы уже свершившимся.

из символов воскресения<sup>51</sup>)). Таким образом, Арлекин действительно совершает чудо, но происходит это случайно. Любопытно, что через названные мотивы нам дана аллюзия на наступление Царства Небесного, провозвестником которого оказывается пляшущий сын Вечного Жида.

Вместе с тем во второй картине задана и предпосылка того, что будет происходить в картине третьей. Неспущенная штора, о которой изначально говорят дети, отсылает к поднятому театральному занавесу. В конце сцены этот «занавес» будет опущен матерью детей, вошедшей в комнату. Данный жест, как нам кажется, закончит не только представление Арлекина, но и спектакль города для зрителя-Арлекина. Интересно, что действующие лица во второй картине одинаково вовлечены в процесс, они совмещают в себе и зрителей, и актёров. Для Арлекина, прижавшегося носом к стеклу, своеобразным спектаклем является то, что происходит в комнате. Для детей представлением является возникновение их старого друга за стеклом.

Особый смысл здесь, как нам кажется, имеет мотив ночничка. В начале второй картины дети говорят, что ночничок скоро погаснет, но в момент речи он светит, более того, внимание Арлекина оказывается привлечено именно светом в окне, где не спущены шторы. Дело в том, что «ночничок» может иметь не только значение светильника для встречи жениха, но и значение благой вести для самого Арлекина, которому радостно уже от одного наблюдения за городскими огнями. Поэтому появление матери, задёрнувшей штору в конце сцены, оборачивается для героя утратой «весточки радости», как сама Гуро называла свет в городских окнах<sup>52</sup>. Мать здесь выступает в своей охранительной функции, не просто отпугивая Арлекина, но и лишая его возможности хоть как-то наблюдать за детьми, вообще быть зрителем. Занавес для Арлекина внутри спектакля города опускается, и герой, перед выходом на Невский проспект, теряется в «тёмных улицах».

---

<sup>51</sup> См.: *Купер Дж.* Энциклопедия символов. М.: Золотой Век, 1995. С. 244.

<sup>52</sup> «Так нежно, так трепетно открывались звёздочки в оконцах <...> смиренно зажигаю навстречу твою лампочку. Говорит она: «И я тоже, и я тоже к вам зажглась, городские весточки радости». Я никогда не зажигаю первая. Я жду, когда побегут навстречу, теплясь, огневые комочки лучей и первая зажжётся городская звезда и тогда – «Я тоже» <...>. А звёзд-то в оконцах уже много высеяно по городу. Пора *заслепить* (курсив наш) окно синей шторкой» (См. *Гуро Е. Г.* Из записных книжек / Сост. и вступ. ст. Е. Биневи́ча. СПб, 1997. С. 24-25).



В первых двух картинах герой был «зрителем» на сцене, теперь же он оказывается актёром без сцены, актёром в чуждом ему пространстве «обычного» города, увиденного глазами Солидного Господина. Актёрство без созерцания оказывается бесплодным – звёзды-корольки не взлетают на небо, а падают «камнем в лужу», «здесь» доминирует над «dahin», и их связь, осуществляемая Арлекином, распадается – Фантазия-Миньона отрывается от героя.

Пьеса, на языке символов рассказывающая о судьбе художника, проникнута романтической иронией: Арлекин это неудачник в ореоле чудотворца, Сын проклятого скитальца, беспомощный помощник, по-собачьи следующий за прохожими. Уличная публика в третьей картине называет Арлекина бродячей собакой и канатным плясуном. На реминисценцию из Ницше – популярный образ канатного плясуна – указывает А. Ахмади<sup>53</sup>.

Исследователями уже были отмечена инфернальность и инфантильность персонажа<sup>54</sup>. На мотивном уровне мы обратили внимание на возможные отсылки к образам Иоанна-евангелиста и Христа. Однако, наиболее интересным, и, как ни странно, наименее очевидным является тот факт, что персонаж комедии дель арте в пьесе Гуро ведёт свою родословную не столько от маски дзанни, сколько от Дон Кихота – героя, грезящего наяву. Рыцарь Печального Образа в романе Сервантеса пытался возродить рыцарские традиции, соответственно, был анахронизмом для своего времени. Таким же анахронизмом в глазах публики является и Арлекин («Вы устарели, Арлекин» [Ш, 186]). Дон Кихот вменял себе в обязанность защищать обиженных<sup>55</sup>. Рыцарство в случае Арлекина соединяется с его традиционной ролью слуги – герой говорит прохожему: «Позвольте вас проводить? <...> Я обязан всех провожать в ненастные вечера» [Ш, 174]. Отчаянное признание «Я всё грезил Миньонкой: она — картина. Она не сойдет на зов Арлекина» [Ш, 188], являющееся последней репликой персонажа, более всего похоже на предсмертное донкихотовское

---

<sup>53</sup> См.: Ахмади А. Традиции комедии дель арте в русской литературе (1750–1938). С. 57-60.

<sup>54</sup> «Инфернальное в нём соседствует с инфантильным» (См.: Шевченко Е. С. Трагическая Арлекинада Е. Гуро: пьеса «Нищий Арлекин». С. 120).

<sup>55</sup> «...я принял обет рыцарства и дал клятву защищать обиженных и утесняемых власть имущими» (См.: Сервантес Сааведра, Мигель де. Собр. соч. в 5 т. М., 1961. Т. 1. М., 1961. С. 238. Далее с указанием тома и страницы: 1, 238).

«Я уже не Дон Кихот Ламанчский, а Алонсо Кихано, за свой нрав и обычай прозванный Добрым» [2, 595]. Охрипшая Учительница, получающая двадцать рублей, «как кухарка», в определённой степени напоминает Дульсинею Тобосскую. Во всяком случае, Арлекин обращается к ней в куртуазной манере. Замечателен и внешний облик героя. Автохарактеристика, противоречащая весёлому нраву традиционного шута-Арлекина («У меня печальное выразительное лицо. <...> Мои бледные губы почти всегда сомкнуты» [Ш, 172]), обычно интерпретируется как проявление маски Пьеро в образе героя. Однако печальное лицо с сомкнутыми губами скорее напоминает всё того же Рыцаря Печального Образа, прозванного так именно из-за меланхоличного выражения лица. Даже бледность Арлекина, которую он предположительно перенял у Пьеро, вполне может быть бледностью донкихотовской, поскольку эпитет «бледный» не раз повторяется в описании Рыцаря Печального Образа<sup>56</sup>. Любопытно, что ночное появление Арлекина перед детьми отчасти повторяется в «Небесных верблюжатах», где девочка Леля говорит матери о том, что к ней приходил Дон Кихот<sup>57</sup>. Здесь нам хотелось бы возвратиться к названию пьесы. Дело в том, что благодаря соотнесению героя с Дон Кихотом открывается ещё одна интересная особенность: словосочетание *нищий Арлекин* по смыслу является аналогом *бедного рыцаря*, появляющегося в более позднем творчестве Гуро.

Испанский мотив косвенно появляется в пьесе, когда Арлекин говорит про Дьявола, отражаемого «зеркалами Альказара» [Ш, 174]. Мы не берёмся с точностью определить происхождение данного пассажа в тексте пьесы, однако имеем несколько гипотетических соображений на этот счёт. Возможно, Гуро была знакома с произведениями путешественника Василия Ивановича Немировича-Данченко, брата знаменитого режиссёра и драматурга. В 1902 г. была опубликована его книга очерков «Край Марии Пречистой», где описывается Андалузия с её алькасарам, башнями и монастырями. Немирович-Данченко посвящает вторую главу родине Дон Кихота –

---

<sup>56</sup> Например: «Дон Кихот в одной сорочке, исхудалый, бледный, голодный, вздыхает о госпоже своей Дульсине» [1, 327], «Он поразил дону Фернандо и всех остальных странного своего наружностью: лицом в полмили длиною, испытанным и бледным, разнородностью своих доспехов и важным своим видом» [1, 425] и т.д.

<sup>57</sup> «А он стал живой, он ко мне приходил вчера, сел на кроватку, повздыхал и ушел...» (См.: Гуро Е. Г. Небесные верблюжата. СПб, 1914. С. 35).

Ламанче. В одной из частей главы описана и предполагаемая родина Сервантеса – город Алькасар-де-Сан-Хуан. Про Ламанчу говорится следующее:

«Правду сказать, не особенно дружно встречала меня родина Дон Кихота и Санчо Пансы! Легендарные времена, когда в Ламанче пели и плясали, прошли давно. <...> Это народ мрачный и несообщительный. “Нас сам Бог забыл”, – говорят они, – “а чёрту нет до нас никакого дела. Что ему делать в Ламанче, если у него в аду прохладнее”. Нищета здесь убила песню. Последнюю я слышал в Толедо, и вновь привелось мне вспомнить её в Мансенаресе, но в промежутке между двумя этими – готским городом и арабским гнездом, люди только тряслись в лихорадке и до того мучились от зноя, что им вовсе было не до вокальных или хореографических упражнений...»<sup>58</sup>.

Слово «Алькасар» Гуро употребляет в значении «дворец», уходя от названия города Сервантеса и как бы по примеру Дон Кихота трансформируя «реальность», по крайней мере, такая гипотеза кажется нам имеющей право на существование. Обителью «бедного бессонного Дьявола», упоминаемого Арлекином, вполне может быть не королевский дворец, а нищая Ламанча, которая характеризуется местными обитателями как настоящее пекло. Дьявол угрюм и молчалив, подобно всем обитателям Ламанчи, и от жары страдает бессонницей. Мы не знаем, действительно ли Гуро опиралась на текст Немировича-Данченко, но мотив дрожания Арлекина от холода вполне мог бы иметь корни в лихорадке из-за невыносимой жары, а нищета героя получала бы ещё одно объяснение.

Возможно, лирическая драма Блока вдохновила Гуро на то, чтобы обратиться именно к фигуре Арлекина с его итальянским происхождением. Однако оригинальность образа заключается, на наш взгляд, в его испанских, а точнее, ламанчских корнях. Герой предстаёт в пьесе именно как Арлекин-Кихот – художник, желающий творить в ту эпоху, когда искусство стало анахронизмом.

Возвращаясь к специфике произведения в целом, стоит отметить, что драмы, помещённые в последний раздел «Шарманки», композиционно подытоживают сборник, резюмируют написанное. Поэтому, на наш взгляд, в пьесе развивается и доводится до предела именно мотив города-театра, увиденного глазами художника-

---

<sup>58</sup> Немирович-Данченко В. И. Край Марии Пречистой. СПб, 1902. С. 238.

мечтателя из «Песен города». Черты Дон Кихота в образе Арлекина, как нам кажется, подтверждают эту гипотезу, а авторская ремарка про партер в конце пьесы утверждает точку зрения героя, несмотря на его окончательное исчезновение. Это напоминает другую пьесу Гуро, «Осенний сон», в конце которой умирающий герой говорит «Я жив всегда. Моя дорога дальше, дальше...»<sup>59</sup>.

Образ Арлекина становится ещё более личным, если все несовпадения черт героя с канонической маской Арлекина не относить на счёт маски Пьеро, а интерпретировать как отсылки к образу Дон Кихота: в своих письмах к Михаилу Матюшину Гуро называет его (Матюшина) Кихадой<sup>60</sup>. Кроме того, Рыцарь Печального Образа присутствует в «Осеннем сне», «Небесных верблюжатах» (сборник, опубликованный после смерти Гуро в 1914 г.) и «Бедном рыцаре», тогда как Пьеро появляется только в стихотворении «Скука» из «Шарманки» [Ш, 152-154].

Таким образом, проанализировав мотивы и образы пьесы «Нищий Арлекин», мы можем сказать, что данное произведение напоминает лирические драмы Блока, но при этом пьеса является не просто записью внутренних ощущений автора, но ещё и ответом на конкретный вопрос о сущности искусства и миссии художника в современном Гуро мире. Задача художника – увидеть мир по-особому, заметить красоту в самых обычных вещах – перекликается с теми задачами, которые Ницше отводил философу и которые полнее всего выражаются в ницшевской формуле *amor fati*, любви к року.

---

<sup>59</sup> Гуро Е. Г. Осенний сон. СПб., 1912. С. 47. Далее в тексте: ОС, 47.

<sup>60</sup> См.: *Elena Guro: Selected Writings from the Archives* / Ed. by A. Ljunggren, N. Gourianova. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1995. С. 113.

## ГЛАВА 2. РЕАЛИЗАЦИЯ ИДЕИ AMOR FATI НИЦШЕ В ПЬЕСЕ Е. ГУРО «В ЗАКРЫТОЙ ЧАШЕ»

### 2.1. Отражение аксиологии Ницше и Толстого в мотивной структуре произведений Гуро

В данной главе исследуется мотивная и образная структура пьесы «В закрытой чаше». Это произведение включает собой сборник «Шарманка». Стоит отметить, что данная пьеса является наименее исследованной: текст анализируется только в диссертации И. А. Строгановой<sup>61</sup>. Анализ произведения, выполненный Строгановой, носит весьма общий характер. Исследовательница рассматривает произведение в контексте сборника в рамках оппозиций «дача/природа», «город/природа», «человек/природа». Генезис образов и проблематика текста, выходящая за пределы предлагаемых оппозиций, остаются вне поля исследования.

Наша гипотеза состоит в том, что сюжет пьесы отражает двоякое осмысление эротики в творчестве Гуро. С одной стороны, в текстах Гуро наблюдается уход от темы любви, и это, по словам К. В. Синегубовой<sup>62</sup>, является главным отличием поэтики Гуро от поэтики немецких романтиков. Отметим, что писательница ценит не любовь, а дружбу. С другой стороны, говорить о неактуальности любви в художественной системе Гуро, как это делает Синегубова, также кажется нам неверным, поскольку мы считаем, что в пьесе «В закрытой чаше» мотив любви, олицетворяемой Огуречником, переосмысливается.

В первом параграфе данного исследования нами выдвигается предположение о связи осмысления эротики и дружбы в произведениях Гуро с их оценкой в произведениях Ницше и Толстого. Во втором параграфе мы попытаемся найти причину переосмысления эротики в творчестве писательницы.

---

<sup>61</sup> *Строганова И. А.* Художественный мир "Шарманки" Елены Гуро в контексте философско-эстетических исканий Серебряного века. [Электронный ресурс]: Диссертация ... канд. филол. наук. М.: РГБ, 2005. С. 151-155. URL: [dl1.lib.ua-ru.net/files/dfd/215/050074035.doc](http://dl1.lib.ua-ru.net/files/dfd/215/050074035.doc). Дата обращения: 16.04.18.

<sup>62</sup> См.: *Синегубова К. В.* Романтическая концепция человека в творчестве Е. Гуро // *Взаимодействия в поле культуры : преемственность, диалог, интертекст, гипертекст.* Кемерово, 2012. Вып. 3. С. 59.

Как уже было сказано выше, в ряде произведений Гуро избегает темы любви или открыто противопоставляет любовь-страсть судьбе и призванию. Такое противопоставление, например, представлено в тексте «Подражание финляндскому»:

«<...> И стояла девушка с белым цветком в руках. И стояла девушка, взявшись за концы платка... И сказал я девушке — будь моей! <...> А большое счастье пусть постоит! И уж покраснела она и отвернулась прочь... Но тут меня треснула по шее судьба, так что в канаву ткнулся я головой, — а канава была с весенней водой. <...> А когда я вылез, девушки не было, только прятался быстрый смех в кустах. И я нес добытое счастье на плечах, и соседи мне удивлялись и снимали шапки. И ворчала судьба: «Сыночек образумился!» [Ш, 128-129].

Также стоит отметить, что деление людей на «мужчин» и «женщин» для Гуро часто связано с их обезличиванием. Данную особенность, отмеченную К. В. Синегубовой<sup>63</sup>, можно наблюдать в рассказе «Так жизнь идёт» [Ш, 33-59]. Героиня текста, Нелька, ощущает себя подчинённой мужскому началу. Оппозиция «мужчина/женщина» связана у Гуро с дихотомией «подчиняться/повелевать», что, очевидно, определяется философскими идеями Ницше.

Необходимо сказать, что воля к власти, спроецированная у Ницше на половые отношения, не даёт нам возможности чётко ответить на вопрос, кто кем повелевает и кто кому подчиняется, поскольку мужчина, например, является для женщины не целью, а средством, подчинение оказывается способом осуществления власти: «Мужчина для женщины средство; целью бывает всегда ребенок» [2, 47].

В «Шарманке» отношения подчинения также не закреплёны за мужчиной или женщиной.

Рассказ «Так жизнь идёт» на мотивном уровне многократно отсылает нас к одному из самых известных изречений книги «Так говорил Заратустра»: «Идёшь к женщине — не забудь плётку». В тексте много упоминаний хлыста, звуков удара, боли от удара, например: «Под её ногами мостовая, жёсткая, жестокая, как боль», «Он

---

<sup>63</sup> См. Синегубова К. В. Художественная аксиология Елены Гуро : автореферат ... канд. филол. наук. М., 2012. С. 12-13: «Нелька теряет свою индивидуальность, когда переходит из мира детства в мир мужчин и женщин».

[гимназист] ей понравился <...>. Тоненький такой, гибкий, как хлыстик», «огни хлестали ночь», «Плеть огней хлестала темноту», «Хлопали хлётко, властно двери».

В тексте отчим ударяет Нельку хлыстом за то, что она ушла гулять по городу, не заперев квартиру. Сам рассказ имеет кольцевую композицию: Нелька ждёт кого-то на улице в начале рассказа и, в финале, дождавшись, идёт следом за ним. В кольце конкретной ситуации показывается сознание героини – её воспоминания, мысли, наблюдения за жизнью города. Эпизод с отчимом можно назвать центром внутри этого кольца – он является «материальным», буквальным воплощением ощущений героини, подтверждением того, что мир делится на господ (мужчин) и рабов (женщин). Рассказ демонстрирует движение героини в рамках её положения – как по улицам города, так и по собственной жизни – сначала в роли молоденькой падчерицы, потом в роли женщины, женщины вообще – социальный статус героини не прояснён, поскольку ключевой характеристикой для неё самой является её гендерная принадлежность. Однако иерархия полов в рассказе предстаёт не только жёсткой, но и, парадоксальным образом, иллюзорной, на чём нужно остановиться подробнее. Во-первых, иллюзорность задаётся внутри сборника явным переворачиванием этой иерархии от текста к тексту: власть из рук мужчин в «Так жизнь идёт» переходит в руки женщины в пьесе «В закрытой чаше»: героиня всячески помыкает мужчинами, играет с ними, провоцируя своим поведением гибель одного из персонажей. Здесь нужно отметить, что перемена роли женщины в произведении напрямую связана со сменой места действия: «Так жизнь идёт» – это текст, описывающий городское пространство, а действие пьесы «В закрытой чаше» разворачивается в дачном (природном) пространстве. Обратим внимание на реплику Господина: «Вам вреден финляндский климат, вы в Ментоне (в городе – Д. К.) были пайнкой» [Ш, 204]. Имеются и явные текстовые переключки: «Oh! reveille toi, ma mignonne!»<sup>64</sup>... («Так жизнь идёт») – строка поётся мужчиной в адрес героини (Нельки) «с презрительной нежностью». Неясно, откуда эта строка и о чём сама песня или ария, но слова возникают в контексте мужского покровительства по отношению к Нельке. «О, проснись же, дорогая, я принес тебе мою любовь!» («В закрытой чаше») –

---

<sup>64</sup> «О, проснись, дорогая!» (фр.)

расширенный вариант предыдущей строки по-русски постоянно напевает героиня (Дама, Надежда Михайловна).

Во-вторых, иллюзорность гендерной и социальной иерархии перед лицом чего-то большего озвучена в рассказе самой Нелькой: «А запрещение отчима, выходит, было бумажненьким, придуманным, и сам отчим был бумажненький, хотя мужчина, как в книгах, со шпорами и густым голосом. Смешно!» [Ш, 38].

Стоит отметить, что мотив неподлинности очень широко представлен в текстах Гуро: отчим (псевдородительство), бьющий Нельку, назван «бумажненьким» (псевдомужчина). Далее схожая ситуация возникает в пьесе «Осенний сон»: Вильгельма стегает арапником отец (к которому герой никак не привязан), при этом появляется мотив псевдобаронства – вариация псевдомужества: «пьяный немецкий кабан» ставит Вильгельма на колени «перед доспехами доблестных предков» [ОС, 28]. Произведениям Гуро свойственна одна особенность: изображение в них женственности женщин и мужественности мужчин всегда окарикатурено. В «Осеннем сне» явно мужественный (судя по фамилии) Андросов, военный «как в книжках», проявляет себя, зубоскаля за карточным столом и стреляя «свою собственную собаку», что особого мужества не требует. Блондинка лет сорока, героиня пьесы «В закрытой чаше» – подчёркнутая, гротескная женщина (взбалмошность, сосредоточенность на половом влечении) оказывается во всех смыслах бесплодной: разница в возрасте между героями (около двадцати лет) намекает на возможность материнского отношения Дамы к Гимназисту. Возможность эта не реализуется и, кроме того, не реализованным, по-видимому, остаётся также некий талант героини:

«ДАМА. <...> От жизни и талант разовьется, миленький...

ГИМНАЗИСТ. А ты?...

ДАМА. Ну что ж делать, мальчик... Так вышло» [Ш, 206].

Положительный герой произведений Гуро легко меняет пол от текста к тексту, при этом имея в себе черты противоположного: в рассказе «Так жизнь идёт» это Нелька, которая «мальчишески пожимается», в пьесе «Осенний сон» на месте Нельки



оказывается Вильгельм, парадоксально названный заячьим рыцарем [ОС, 46]. Воин-Андросов по сюжету входит в разряд «бумажненьких», настоящим воином (рыцарем) оказывается «Виля», к чему подводит нас весь ход пьесы. При этом он «заячий» рыцарь. Данный эпитет представляет собой не только явную иронию. Во многих культурах заяц или кролик, в силу своей плодовитости, ассоциируется с женским началом<sup>65</sup>. Таким образом, номинация «заячий рыцарь» оказывается парадоксальной сразу в нескольких планах: это не только сопряжение робости с воинственностью, но и сопряжение мужского начала с женским. Положительно маркированный герой Гуро всегда являет собой подобное столкновение противоположных начал, гармония которых обретаётся в их конфликте, часто вызывающем гибель героя.

Необходимо отметить, что отрицательная оценка эротики и гендерных ролей могла быть обусловлена влиянием Ницше и Толстого. В книгах Ницше часто повторяется мысль о том, что любовь полов основана на стремлении к собственности, и что весь остальной мир в глазах любящего обесценивается [1, 525-526]. Сходная мысль, как нам кажется, присутствует в некоторых текстах Гуро.

Один из героев пьесы «В закрытой чаше», Гимназист, влюблённый в Даму, погибает от ревности, обесценивающей в его глазах весь остальной мир (диалог с Огуречником в третьей картине происходит в закрытой комнате со спущенными шторами, герой как бы замыкается от мира). Что касается влияния Толстого, оно, как нам кажется, напрямую выразилось в облике и поведении другого персонажа данной пьесы, Огуречника. Судя по имени (но не по деятельности, поскольку никаких овощей в руках у него не появляется), персонаж занимается выращиванием огурцов – овоща, который принято потреблять незрелым. Герой предлагает свой товар в июне (в ремарке второй сцены обозначено время действия), тогда как урожай огурцов огородники обычно собирают позже, в июле. Такой ранний урожай может быть объяснён тем, что товар Огуречника выращивался в теплице. Стоит отметить, что внимание данного фантастического героя, наблюдающего за земной жизнью, с самого начала приковано к «запретной любви» дачников: на скамейках, в парках он видит

---

<sup>65</sup> См.: *Купер Дж.* Энциклопедия символов. С. 96-97.

любовников и любовниц, запретным чувством которых, как он считает, питаются вещи.

Таким образом, Огуречник, покровительствующий запретной страсти, торгует незрелым скороспелым продуктом. Страсть, очевидно, понимается в пьесе как нечто, по природе своей незрелое, хотя и быстро овладевающее существом человека. Самым важным здесь для нас является тот факт, что метафорическое упоминание парниковых огурцов можно встретить в «Крейцеровой сонате» Толстого, посвящённой проблеме взаимоотношения полов и культу разврата в человеческом обществе: «..я воспитан был в тех условиях, при которых, *как огурцы на парах*, выгоняются влюбляющиеся молодые люди» (курсив наш)<sup>66</sup>. Также интересен возглас Огуречника «Земляника грядная!» в конце второй сцены, поскольку садовая земляника, которую он вместе с огурцами «продаёт», это, конечно, клубника (см. у Гоголя «попользоваться насчёт клубнички»<sup>67</sup>).

Любовь между «бумажненькими» мужчиной и женщиной в системе Гуро не может быть ценностью, поэтому в некоторых текстах эротика заменяется иным пониманием любви, связанным с евангельским условием «будьте как дети». Главной характеристикой приемлемой для Гуро любви выступает её невинность. Так в рассказе «Рождественские снега» влюблённые сравниваются с детьми:

«Хочешь, я тебе здесь построю золотой домик? <...> Тише, подслушивает ледяное небо... <...> под ним надо притаиться, надо быть детьми... Двое детей жили в занесённом домике. <...> Играли дни за днями – вечно... <...> Ты знаешь, кто были дети? <...>» [Ш, 111-113].

Нevinность и великодушие в отношениях между людьми способствуют тому, что на место любви приходит «совершенная любовь» – дружба. Вот как об этом пишет Ницше:

---

<sup>66</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. М., 1928-1958. Т. 27. М., 1936. С. 23.

<sup>67</sup> См.: Серов В. В. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений. М.: «Локид-Пресс». 2003. С. 350.

«<...> на земле еще встречается местами что-то вроде продолжения любви, при котором то корыстное стремление двух лиц друг к другу уступает место новому желанию и алчности, общей высшей жажде стоящих над ними идеалов: но кто знает эту любовь? кто её пережил? Её настоящее имя — дружба» [1, 526].

Дружбу как тип отношений между людьми, противостоящий эгоистической страсти, Гуро изображает в рассказе «Порыв» [Ш, 81-91]. Главными персонажами здесь являются две женщины — Эва и Эмма. Обе пишут и обе верят в своё призвание (дружба не мешает Судьбе-призванию, в отличие от любви). Дружба их оказывается вечной — Гуро верит, что нити, протянувшиеся от одной героини к другой, не оборвутся и после смерти.

Сохранившиеся в черновых записях и содержащиеся в архивах произведения Гуро также посвящены культу дружбы, в высшей степени характерному для мировоззрения Ницше. В одном из неопубликованных стихотворений мотив дружбы соединяется с мотивом детства и творчества:

«Мы соберёмся, избранные,  
Вечные взрослые дети!  
Мы соберёмся для вечной,  
Страстями не зыблемой дружбы!  
Дружба редкое благо...  
Детей мечта.  
Дружба вечно желанна,  
Бессмертна и чиста»<sup>68</sup>.

Страстно влюблённый герой лишён способности ощущать вокруг себя вечность, прозревать единую волю за многими вещами. Дружба в системе Гуро, в отличие от любви, не отнимает у человека чувство причастности к вечности<sup>69</sup>.

---

<sup>68</sup> См.: Гуро Е. «Баллада», «Белая свадебная песня лесного короля», «Белый хмель», «В горячий полдень мягкий», «Венок блаженных роз», «Веселые огни», «Весь повинуюсь смутному движенью...», «Вечереет, улыбается море синее», «Вечер мая», «Вечно женственное», «Волшебная поездка» и др. Тетради и отдельные листы // РГАЛИ. Ф. 134. Оп.1, ед. хр. 5. Л. 51-54.

<sup>69</sup> Ср. слова Эвы из отрывка «Порыв» («Слышишь, как пахнет сосной деревянный пол, до чего глубоко. Разве это не вечно?» [Ш, 89]) с репликой Звездокопателя («Вот смоляной запах и сосновые чурочки вечны и радостны» [Ш, 217]).

Подобный взгляд на отношения полов, как уже было сказано, в корне противоречит установкам романтизма. Неразрешённым остаётся следующий вопрос: сохраняет ли эротика в художественной системе автора отрицательное значение? А если не сохраняет, то почему? Ответить мы попытаемся в следующем параграфе.

## **2.2. Amor fati и переоценка ценностей в пьесе «В закрытой чаше»**

Задача данного параграфа – на примере пьесы «В закрытой чаше» показать, что аксиология художественной системы Гуро весьма сложна. Один и тот же феномен может как отрицательно, так и положительно оцениваться автором, причём Гуро может от отрицательной оценки чего-либо переходить к приятию этого явления. Иногда данный процесс происходит в пределах одного произведения. Пьеса «В закрытой чаше» является наиболее ярким примером такой переоценки.

Мы считаем, что аксиологию данного автора целесообразнее представлять не в виде бинарной оппозиции, но в виде структуры с ядром и периферией. Идея «газифовского приятия жизни» (слова Хлебникова о творчестве Гуро)<sup>70</sup>, любви к року, описанная в работах Ницше, как мы полагаем, является ядром, обеспечивающим подвижный статус периферии.

По Ницше, amor fati это принятие своей судьбы, вечное «да» всему существующему, «да» не только всему прекрасному, но и всему отвратительному, любовь не только к «будет», но и к неизменному «было».

В исследуемой нами пьесе переоценка связана с темой эротики. К. В. Синегубова в статье «Романтическая концепция в творчестве Гуро» отмечает, что любовь (как чувство между мужчиной и женщиной) не является ценностью в художественной системе Гуро<sup>71</sup>. Такая точка зрения, на наш взгляд, не является

---

<sup>70</sup> Гурьянова Н. А. Толстой и Ницше в “творчестве духа” Елены Гуро. С. 70.

<sup>71</sup> Синегубова К. В. Романтическая концепция человека в творчестве Е. Гуро // Взаимодействия в поле культуры : преемственность, диалог, интертекст, гипертекст. Кемерово, 2012. Вып. 3. С. 59. Автор пишет: «Если мотив стремления к свободе в творчестве Гуро переосмысливается, то мотив любви практически отсутствует, хотя для романтического героя любовь – “это высочайшая реальность, вхождение в область высших, идеальных ценностей”. Однако при обращении к произведениям Е. Гуро мы видим, что эта ценность в её художественном мире лишена какой бы то ни было актуальности. Более того, подчёркивается, что любовь находится за пределами системы ценностей героя. Так герой пьесы «Осенний сон» не только не любит свою невесту, но и пытается

верной, поскольку любовь (эротика) у Гуро не оценивается исключительно негативно, получая двойкую характеристику соблазна и подвига:

«Эротика не тёмная. Таинство. Смерть. Любовь. Элементы высшего эротизма в подвиге. Жизнь творящая. Эротика даёт вершины подвига. В подвиге огонь самоуничтожения»<sup>72</sup>.

Прежде чем приступать к более подробному анализу пьесы, следует пояснить, что в ней представлены две группы персонажей: антропоморфные (Огуречник и Звездокопатель) и персонажи-маски (Господин, Дама, Гимназист). Пьеса состоит из четырёх картин. В первой и последней картинах происходит спор Огуречника и Звездокопателя. Во второй и третьей показаны персонажи, в действия которых вмешивается Огуречник. При этом перед нами ситуация любовного треугольника: Господин лет тридцати – любовник Дамы, Надежды Михайловны («Там сидит одна дама и ее любовник» [Ш, 199], «Это она шла <...> к своему любовнику из Ментона» [Ш, 212]), Гимназист восторженно в неё влюблён, а сама Надежда Михайловна кокетничает с молодым талантливым Гимназистом и в то же время находится на содержании у Господина. Двигателем действия оказывается Огуречник, возникающий то как голос разносчика огурцов за сценой, то как голос Дамы в сознании Гимназиста, доводя героя до гибели. вспыхнувшее чувство к Даме герой воспринимает как непонятную внутреннюю перемену, мешающую ему заниматься творчеством. Творческого кризиса и кокетства Надежды Михайловны герой не выдерживает, пьеса завершается ссорой Звездокопателя и Огуречника, в которой упоминается сам факт смерти героя [Ш, 215]. Звездокопателя, разговаривавшего с Гимназистом, когда тот был ещё мальчиком, можно назвать покровителем детства, творчества, фантазии, позволяющей по-другому взглянуть на обычные вещи. Огуречник оказывается голосом страсти, тоже заставляющей по-иному воспринимать окружающий мир. Примечательно, что чувство, возникающее между мужчиной и женщиной, здесь является не катализатором, а тормозом творческой способности. Страсть, любовь,

---

избежать брака вообще». Причины нежелания героя «Осеннего сна» жениться будут нами рассмотрены в третьей главе настоящей работы.

<sup>72</sup> Гуро Е. Г. Из записных книжек. С. 25.

часто воспеваемая в культуре как прозрение, пробуждение, оказывается здесь утратой зрения, слепотой, загоняет героя в замкнутое пространство. Мир утрачивает ценность для Гимназиста, сфокусировавшегося на своей страсти, а это, в свою очередь, означает гибель в нём художника.

Чтобы глубже понять пьесу, стоит обратиться к роду занятий Звездокопателя и Огуречника, одновременно объединяющему и различающему персонажей. Звездокопатель, как следует из его имени и деятельности, возделывает звёзды, причём делает это трудолюбиво и постепенно. Четыре действия пьесы обнимают собой период с конца мая до конца августа – всё лето. В первой сцене герой держит в руках букет «из тонких, совсем бледных звезд белой ночи»<sup>73</sup>, в последней – «колупает звезды из синего низкого свода и кладет в мешочек». «Выращивание» звёзд происходит в течение всего лета, они прорастают, цветут, зреют. Огуречник, как было отмечено в предыдущем параграфе, торгует парниковыми огурцами и клубникой.

Оба эти героя – Огуречник и Звездокопатель – говорят в первой картине про некую девушку у озера:

ЗВЕЗДОКОПАТЕЛЬ.<...> Ты выходишь на бодрый берег озера и кричишь: «Сосны! Сосны!» И ты видишь на другом берегу девушку...

ОГУРЕЧНИК (поспешно высываясь). Эту-то девушку и я всегда вижу! <...>

ЗВЕЗДОКОПАТЕЛЬ. И я видел девушку! И она пела! <...> [Ш, 197]

Подобием этой девушки, возможно, была и Надежда Михайловна, «женщина с прошлым», пока её не постигла участь героини рассказа «Так жизнь идёт». В отличие от Нельки, Надежда Михайловна не подчиняется, а манипулирует мужчинами, правда делает она это, подобно Нельке, потеряв самоё себя. То, что привело героиню к её положению, можно назвать «смертью души». Подобную ситуацию Гуро предполагает в финале рассказа «Порыв»: «Может быть, они обе умерли. <...> Может быть, умерли раньше только их гордые, светлые души» [Ш, 91].

---

<sup>73</sup> Образ цветов-звёзд, сравнение цветов со звёздами встречается в тексте «Порыв»: «Холод был майский, и быстро, смелыми звёздами, цвели белые цветы» [Ш, 88]. Далее в творчестве Гуро это будут астры, появляющиеся в пьесе «Осенний сон» и обозначающие собой астральный план бытия.

Утратив душу, Надежда Михайловна живёт «как вышло», без таланта и призвания. Заменой острого внутреннего конфликта, возможно, служит всё её поведение в духе *enfant terrible*, но скорее это сознательный приём для кокетства с мужчинами. Интересно, что в условиях любви с одной стороны и кокетства с другой, находятся почти мальчик Гимназист и *enfant terrible* Надежда Михайловна, что может быть прочитано как ироничное обыгрывание «детей в занесённом домике» из рассказа «Рождественские снега». Также, в контексте пьесы о фатуме, стоит отметить несомненную причастность героини к типу *femme fatale*, роковой женщины.

Влюблённый Гимназист, напротив, остро переживает кризис, связанный с тем, что его призвание и любовь к героине вступают в конфликт. Внутренняя борьба приводит к смерти не души, как в случае Надежды Михайловны, но «бренной оболочки» героя, маркируя также подлинность его чувства, в отличие от двусмысленности поведения ветреной Дамы.

Стоит отметить также переключки пьесы с отрывком «Да будет» [Ш, 61-79], в котором упоминаются ситуации гибели, смерти («Мать потеряла сына, она сламывается от рыданий»), описывается ревность («Он же думает, свирепея от нарастающей боли, где она была?!») состояние покинутости («Ты заставил в тебя верить, как в Бога... И ты оставил меня...») и, по-видимому, самоубийство («Ночь. Последнее. Он выходит – и спрашивает: «Пора?». Там, в шумящей темноте, зреет решение»). Важно, что все вышеперечисленные ситуации связаны с понятием высшей судьбы, для которой смерть является лишь фактом движения, становления:

«Ты не мучайся, память моей любви, ты поверь жизни, хоть раз, поверь на одну минуту, что тебе больно – но жизнь больше боли – баю-бай, *и вот ты умираешь – но жизнь больше* (курсив наш – Д. К.) – баю-бай...» [Ш, 75].

Самоубийство в рассказе является не вызовом, не актом своеволия, а именно судьбой. Гибель остаётся за пределами текста, вместо этого говорится о сосне, которая

простояла триста лет и упала в ту же ночь, в какую решилась участь героя<sup>74</sup>. Колорит рассказа «Да будет» напоминает место действия пьесы: здесь также воссоздаётся некое дачное (шире – природное) пространство, в котором бродит одинокий герой.

Важная для нас идея *amor fati* находит своё выражение в последней сцене пьесы, где герои ссорятся из-за погибшего Гимназиста и разозлённый Огуречник опрокидывает Звездокопателя на землю [Ш, 217-218]. Данный эпизод перекликается с текстом «Подражание финляндскому», где «опрокидывает» героя не что иное, как судьба [Ш, 128]. Действие последней сцены происходит в конце лета, что примерно соответствует периоду августовского звездопада, то есть времени загадывания желаний (здесь стоит обратить внимание на реплику Огуречника «Ну вот я целым боком своим хочу!»). Интересно, что Звездокопатель занят собиранием звёзд в мешочек. Когда Огуречник опрокидывает его, по-видимому, герой летит «в рассеянную землю» вместе с мешочком. Можно сказать, что этот подразумеваемый звездопад явился итогом ссоры Огуречника и Звездокопателя, поводом к которой, в свою очередь, послужила гибель Гимназиста.

Таким образом, Огуречник, изначально получающий толстовскую интерпретацию (незрелость полового влечения, его отрицательное влияние на человека, любовь как безнравственное чувство), оказывается инструментом высшей инстанции: фатальность судьбы Гимназиста заключается именно в том, чтобы испытать любовь к женщине и погибнуть от неё. «Хочу!» и нетерпеливый жест Огуречника совпадают с порой звездопада – своеволие героя проявляется именно там, где оно нужно судьбе. Это сравнимо со следующей мыслью Ницше:

Мы смеемся над тем, кто выходит из своей спальни в ту минуту, когда солнце выходит из своей, и говорит: “я хочу, чтобы солнце взошло”. <...> Но, помимо шуток, другой ли смысл бывает в наших словах всегда, когда мы говорим: “я хочу”?»<sup>75</sup>.

---

<sup>74</sup>В плане изображения смерти было бы интересно сравнить «Да будет» с известным рассказом Толстого «Три смерти». Там, где Толстой делает смерть дерева образцовой, Гуро действует по-другому. Одновременность гибели дерева и человека делает их равными друг другу – смерть трёхсотлетней сосны ничем не отличается от гибели героя, более того, одна смерть как бы переходит в другую – вместо самоубийства человека говорится о падении дерева в грозу.



Кажущееся поначалу очевидным распределение характеристик отрицательный/положительный к концу пьесы становится невозможно: Звездокопатель только на первый взгляд является рупором автора. Великая судьба познаётся через бренность, в данном случае, через деятельность Огуречника, чьё вмешательство провоцирует гибель Гимназиста. В конечном счёте, эта гибель оказывается иллюзорной, поскольку жизнь, повторимся, всегда больше боли и смерти, или, говоря словами Евангелия, «нет воли Отца вашего Небесного, чтобы погиб один из малых сих» (Мф 18: 14).

При анализе данной пьесы также важно обратить внимание на её заглавие. Мотив чаши (как и мотив двери) является сквозным в творчестве Гуро. Понимать его нужно в евангельском ключе, то есть в качестве обозначения судьбы. Как уже отчасти было отмечено, типичному герою произведений Гуро, ребёнку, мечтателю, поэту, всегда свойственны две взаимосвязанные характеристики: кризисность и несвоевременность, составляющие, по-видимому, содержание чаши-судьбы. Герой всегда появляется не в том месте и не в то время, а это говорит нам о том, что он у Гуро всегда появляется именно в том месте и именно в то время, ведь его обречённость на раннюю смерть суть обречённость Христа, пришедшего на землю, чтобы умереть<sup>76</sup>.

Неразрешённым остаётся вопрос, почему чаша у Гуро оказывается закрытой, герметичной<sup>77</sup>. Интересным приёмом является в данном случае совпадение характеристик верха и низа: небо, поросшее цветами-звёздами, возделывается так же, как и земля. Небесным «садоводом» оказывается персонаж, наделённый парадоксальным обликом: «Напоминает *высокого* серого *гнома*», где «высокий»

---

<sup>75</sup> Цит. по: Ницше Ф. Утренняя заря. URL: <http://nietzsche.ru/works/main-works/morning-dawn/?curPos=2> (дата обращения: 24.04.17).

<sup>76</sup> «Душа Моя теперь возмутилась; и что Мне сказать? Отче! избавь Меня от часа сего! Но на сей час Я и пришёл» (Ин 12: 27).

<sup>77</sup> И. А. Строганова отмечает сходство образа закрытой чаши с шарманкой, символизирующей городское пространство: «Название пьесы «В закрытой чаше» намекает на пространственную замкнутость и соотносится с шарманкой как ограниченным со всех сторон ящиком, где действуют не только сказочные персонажи (Звездокопатель и Огуречник), но и живые люди (Гимназист, Дама, Господин)». (См. *Строганова И. А. Художественный мир "Шарманки" Елены Гуро в контексте философско-эстетических исканий Серебряного века. [Электронный ресурс]: Диссертация ... канд. филол. наук. М.: РГБ, 2005. С. 151.* URL: [d11.lib.ua-ru.net/files/dfd/215/050074035.doc](http://d11.lib.ua-ru.net/files/dfd/215/050074035.doc), дата обращения: 15.05.17).

может служить указанием на принадлежность к небесному, а характеристика «гном» — маркировать, наоборот, земную стихию. Таким образом, Звездокопатель может находиться и на земле, и на небе одновременно. Огуречник, следящий за жизнью людей, тоже не закреплён за каким-то определённым пространством, поскольку является по природе своей трикстером (вскрывает бутафорскую природу происходящего, «отдёргивая бледнозвёздное небо как занавес», имитирует голоса, и кроме того, лишь притворяется огуречником). Такая неопределённость верха и низа, во-первых, соответствует ницшевскому мотиву «верности земле»: земля и небо здесь меняются местами — музыкой небесных сфер, поэтическим вдохновением становится звон кувшинчиков «глубоко в маминой кладовой». Земля кажется Звездокопателю, смотрящему на неё сверху, такой же далёкой и любопытной, как людям небо. «Потусторонность» исчезает, земля и небо одинаково вещественны. К тому же подобная организация пространства, осуществлённая согласно с известным герметическим принципом «Как внизу, так и вверху», не позволяет определить ситуацию Гимназиста как грехопадение, поскольку какое бы то ни было падение, даже моральное, в пространстве, лишённом иерархии, невозможно вообще. Это доказывается финальным «полётом» Звездокопателя «в рассеянную землю». Небо, поросшее цветами, и земля, выступающая обителью вещных душ, неотделимы друг от друга в своём смешении. Более того, этим смешением доказывается иллюзорность гибели Гимназиста, судя по словам Звездокопателя, бросившегося с высоты. Бренность, как уже было отмечено выше, оказывается здесь только средством для познания величия судьбы, а страдание — проверкой силы человеческой личности, предназначенной объять необъятное<sup>78</sup>. Жизнь Гимназиста была сном, смерть, сопряжённая с эросом, — пробуждением. Через гибель герой переходит от своей личной иллюзорной судьбы к судьбе всеобщей, в которой всё оказывается вечным<sup>79</sup>.

---

<sup>78</sup> «Человек думает приласкать и покрыть крыльями весь мир, они у него уже достаточно сильны от горя <...> Так растёт жизнь, таковы ступени её восхождений...» [Ш, 68, 74].

<sup>79</sup> О двух судьбах, личной и общей, Гуро пишет в рассказе «Да будет»: «В странных линиях судьбы точно два течения. Одно шевелит море и сосны над морем и соединяет нахмурившуюся косяками дверь со мною, и держит все вещи, окружив их своими вседержущими крыльями. И есть другая судьба наших личных удач и неудач, лукавое начало, двойник уродливый. Она подкупная, мелочно капризная» [Ш, 70].

Вечной, по словам Звездокопателя, остаётся даже девушка у озера – возможное прошлое Надежды Михайловны.

Таким образом, любовь попадает под санкцию судьбы, имеющей для автора особое значение: судьба, какой бы она ни была, безоговорочно принимается. Любовь приводит Гиназиста к гибели, а гибель и кризисность сопутствуют героям, близким самой Гуро. Опрокидывание Огуречником Звездокопателя повторяет собой оплеуху судьбы «сыночку» из «Подражания финляндскому». Для Гуро главным является не исход борьбы между чувством и долгом, а само наличие такой борьбы внутри героя.

В данной главе нами была рассмотрена мотивная и образная структура пьесы «В закрытой чаше». Мы попытались доказать, что переоценка эротики, представленная в сюжете пьесы, связана с идеей приятия судьбы или любви к року, являющейся ядром художественной аксиологии Гуро.

### Глава 3. ВЛИЯНИЕ НИЦШЕ, ТОЛСТОГО И ДОСТОЕВСКОГО НА МОТИВЫ И ОБРАЗЫ ПЬЕСЫ Е. ГУРО «ОСЕННИЙ СОН»

#### 3.1 Идеи Ницше в мотивной и образной структуре пьесы

##### «Осенний сон»

Наша цель в данной главе – проанализировать мотивную и образную структуру последней пьесы Гуро «Осенний сон», опубликованной в одноимённом сборнике в 1912 г. В первом параграфе исследуется влияние философии Ницше на данное произведение, во втором – полигенетичная природа образа главного героя пьесы, барона фон Кранца.

Пьеса «Осенний сон» рассматривалась в статьях таких исследователей, как К. В. Синегубова, Б. Сабо, В. Н. Топоров<sup>80</sup>, однако их выводы, как нам кажется, носят довольно общий характер. Предполагается, что в пьесе представлен конфликт чудаковатого мечтателя и филистеров, а в финале произведения утверждается бессмертие главного героя.

Исследователи полагают, что герой-мечтатель является вестником из будущего, однако действительный мир, непросветлённый и несовершенный, отвергает его весть. Данная точка зрения впервые была озвучена Вячеславом Ивановым в его рецензии на «Осенний сон»<sup>81</sup>. Тем не менее, еретические строки из стихотворения Гиппиус «До дна», служащие эпиграфом к черновой редакции пьесы,<sup>82</sup> могут указывать на то, что художественная задача Гуро была иной. Анализ мотивной и образной структуры текста позволяет нам говорить о том, что произведение посвящено проблеме самопреодоления и гармонизации сознания.

---

<sup>80</sup> Сабо Б. «Осенний сон» Е. Гуро и философия воскрешения // Философия космизма и русская культура. Белград, 2004. С. 223-228; Синегубова К. В. Специфика конфликта в пьесе Е. Гуро «Осенний сон» // Сибирский филологический журнал. Барнаул и др., 2009. № 4. С. 50-54; Синегубова К. В. Целостность авторской книги Е. Гуро «Осенний сон» // Сборник материалов III международной научно-практической конференции «Литературный текст XX в.: Проблемы поэтики». Челябинск, 2010. С. 344-347; Топоров В. Н. Миф о воплощении юноши-сына, его смерти и воскресении в творчестве Елены Гуро // Серебряный век в России. М., 1993. С. 221-260.

<sup>81</sup> Иванов Вяч. Вс. Marginalia // Труды и дни. 1912. № 4-5. С. 45.

<sup>82</sup> «В последней жестокости — есть бездонность нежности, / и в Божией правде — Божий обман». См.: Гуро Е. Драматическая элегия «Осенний сон». Черновые наброски // РГАЛИ. Ф. 134. Оп.1, ед. хр. 10. Л. 1.

Пьеса «Осенний сон» состоит из четырёх картин, при этом первая картина отличается от последних трёх по месту действия – это вымышленная Астрия, «страна золотых астр», как следует из ремарки.

Такое название несёт в себе комплекс значений, важных для Гуро. *Astra* в переводе с латинского означает «звезда». Образ цветов-звёзд появляется уже в «Шарманке». Звездокопатель, герой пьесы «В закрытой чаше», держит в своих руках «букет из тонких, совсем бледных звёзд белой ночи» [Ш, 195]. С учётом того, что Звездокопатель описывается как гном, то есть существо, принадлежащее к земной стихии, астры или цветы-звёзды становятся у Гуро не только атрибутом осени, но и символом соединения земного и небесного начал. Кроме того, страна Астрия, по словам Б. Сабо, указывает на то, что Гильом имеет астральную сущность<sup>83</sup>.

Астральный план представляет собой более тонкий «слой» бытия (сны, мысли, желания), на котором, по словам Папюса, подготавливаются, вылепливаются грядущие события физического плана<sup>84</sup>. Последние три картины пьесы, как нам кажется, представляют собой сон принца Гильома о его грядущем воплощении, несмотря на то, что Гуро в чём-то отступает от эзотерической теории. Её Астрия парадоксально, подчёркнуто телесна: «Ну, разве я уже не наказан порядком <...> всё моё грешное тело так переполнено болью!» [ОС, 14] – восклицает с улыбкой принц Гильом в ответ на укоризненные замечания сестёр. В «Бедном Рыцаре» также присутствует изображение телесных страданий (бичевание) бестелесной сущности рыцаря Вильгельма.

К выводу о том, что в пьесе «Осенний сон» действительно описывается сон, нас приводят несколько интересных особенностей текста. Первая картина замечательна отсутствием чего-либо чудесного или необычного в нарочито нереалистичном пространстве, тогда как картины, относящиеся к дачной России, наполнены чудесами и немотивированными трансформациями персонажей. Во второй картине происходит чудо материализации красных роз [ОС, 31], в третьей Дина говорит, что на клумбе у

---

<sup>83</sup> См.: Сабо Б. «Осенний сон» Е. Гуро и философия воскрешения. С. 223.

<sup>84</sup> «Божественный мир, подобно миру идей у человека, создаёт концепцию, план, принцип, а астральный мир, как рука скульптора придаёт материи, физическому миру форму, воплощая таким образом формирующее начало Вселенной» (См.: Папюс. Оккультизм: Первоначальные сведения. С.6. См. также Леви Э. Учение и ритуал высшей магии. М., 2014. С. 81-86).

неё расцвели золотые астры [ОС, 38], а в конце четвёртой лицо Доктора, находящегося у постели Вильгельма, вдруг меняется на лицо Андросова [ОС, 46-47]. Первая картина, напротив, содержит в себе соответствующий «дневной» логике ход событий: сёстры принца Гильома, Евгения и Ариадна, приходят к нему утром, чтобы выразить «глубочайшее неудовольствие»: накануне принц занимался расчисткой сада Ариадны от камней, что, по мнению сестёр, не соответствует его высокому сану. Они также заговаривают с ним о женитьбе, на что принц реагирует «с выражением комического ужаса». Он говорит, что стесняется участвовать в королевских балах из-за своей неуклюжести. Далее сестра Ариадна рассказывает Гильому сон, который они с Евгенией видели этой ночью. Нам кажется вполне логичным предположение о том, что за пересказом сна Евгении и Ариадны вполне могло бы следовать изображение сна Гильома, развёрнутое в три картины, путаное и фрагментарное, как и любое сновидение. К слову, «комический ужас» Гильома перед свадьбой получает тогда неожиданное объяснение. Разговор происходит утром, в момент пробуждения, то есть уже *после* действия в дачной России, поэтому причиной вполне может быть реплика Доктора-Андросова «На вашей свадьбе танцевать будем! Ещё немного, молодцом будем!» [ОС, 46]. Отметим, что Гильом прямо говорит сёстрам о том, что боится «растянуться» на паркете [ОС, 15].

Заглавие пьесы – «Осенний сон» – может быть обозначением не только смерти, (мотив умирания задан в эпиграфе и в стихотворениях, предваряющих пьесу), но и человеческой жизни. Достаточно вспомнить произведения Кальдерона, а также Шекспира, вскользь упомянутого одним из героев.<sup>85</sup> К тому же сравнение жизни со сном появляется в пьесе «В закрытой чаше»<sup>86</sup>.

Мотив осени связан не только с умиранием, угасанием, но ещё с изобилием и светом – она переполнена радостью боли и полна прощения, как говорит Тамара [ОС, 43]. Стоит отметить, что парадоксальные реплики Тамары и Вильгельма: «радость боли», «всякая боль радостна» повторяют строку из «До дна»: «И радость, и боль –

---

<sup>85</sup> Один из персонажей упоминает Шекспира, когда речь заходит о Дон Кихоте: «ХОЗЯИН (*важно и глубокомысленно*). Бессмертный тип, подобно типам Шекспира. Заметьте главное! Он умер, не пережив свою идею!» [ОС, 27]

<sup>86</sup> «Ну вот, он убился, разве ж это не было всё как сон» [Ш, 215].

всегда одно»<sup>87</sup>. В лирическом отрывке «Примирение», включённом в сборник, осень характеризуется как чаша, переполненная «золотом радости, медом и пурпуром счастья, купленного бессонными ночами подлинней моих и твоих, и о которых никто так и не узнает никогда» [ОС, 50]. Во второй картине Вильгельм описывает свою любовь ко всему миру и сравнивает её с осенним солнцем и потоком сияния [ОС, 23].

Обращаясь к мотиву сна в пьесе Гуро, важно отметить, что, помимо эзотерических концепций и барочных произведений, источником для него могла стать концепция Ницше об аполлоническом и дионисийском началах. Состояние сновидения Ницше соотносит с аполлоническим началом<sup>88</sup>.

Интересно, что во второй и четвёртой картинах упоминается стрёкот кузнечиков («отечественный» вариант цикад, ассоциировавшихся с Аполлоном<sup>89</sup>), образ солнца, с которым Вильгельм сравнивает свою любовь, также связан с этим божеством. Впрочем, уже здесь обращает на себя внимание взаимосвязь дионисийского и аполлонического, поскольку «поток сияния, от которого так счастливо, что хотелось бы прыгнуть с обрыва и разбиться» [ОС, 23], по существу, синонимичен мировой воле или дионисийскому началу, ощущение причастности к которому, по словам Ницше, оборачивается великой радостью. В то же время образ этой любви («осеннее солнце»), отсылает к Аполлону.

Необходимо обратить внимание на то, что дионисийское начало заложено в самой композиции произведения: Гильом оказывается зрителем трёхактной трагедии своего грядущего существования. На то, что перед нами разыгрывается пьеса в пьесе, может косвенно указывать и отождествление барона с Дон Кихотом и дальнейшее подчёркивание его (Дон Кихота) «типичности» («Бессмертный тип, подобно типам Шекспира!» [ОС, 27]). Здесь, как нам кажется, уместно вспомнить о том, что в

---

<sup>87</sup> См.: Гиттиус З. Н. Собр. соч. в 15 т. Т. 2. Сумерки духа: Роман. Повести. Рассказы. Стихотворения. М.: Русская книга, 2001. С. 483.

<sup>88</sup> «<...> представим <...> разъединенные художественные миры сновидения и опьянения, между каковыми физиологическими явлениями подмечается противоположность, соответствующая противоположности аполлонического и дионисического начал» [1, 59].

<sup>89</sup> См.: Купер Дж. Энциклопедия символов. С. 365.

«Рождении трагедии из духа музыки» Ницше указывает на масочную природу трагического героя<sup>90</sup>, которая обуславливает его нарочитую обобщённость:

«<...> все знаменитые фигуры греческой сцены — Прометей, Эдип и т.д.— являются только масками первоначального героя — Диониса. То, что за всеми этими масками скрывается божество, представляет одно из существенных оснований для вызывавшей столь часто удивление типичной «идеальности» этих знаменитых фигур» [1, 93].

Таким образом, возведение героя к некоему вечному образу, может косвенно свидетельствовать о том, что мы имеем дело с трагедией по Ницше. Превращение героя-индивида в обобщенный символический образ имеет здесь то же основание, что и «типичная идеальность» Прометея, Эдипа и других героев греческой трагедии. За образом барона Вильгельма скрывается бессмертное, божественное начало, о чём говорит он сам в финале пьесы («Я жив всегда. Моя дорога дальше...» [ОС, 47]).

Необходимо отметить, что в «Рождении трагедии из духа музыки» Ницше понимает аполлоническое начало двояким образом. С одной стороны, оно отождествляется с искусством и культурой, с упорядочивающей деятельностью человека, в то время как дионисийская стихия является становящейся жизнью, материалом для аполлонического преображения. С другой стороны, сама жизнь, то есть эмпирическая реальность в её становлении, протекающая в определённом времени и пространстве, по словам Ницше, является истинно не-сущим, иллюзией, а значит, проявлением аполлонического. Дионисийское начало, то есть воля, всегда остаётся вещью в себе. В таком случае, как пишет философ, сновидение становится «иллюзией в иллюзии» [1, 69]. Любопытно, что в пьесе Гуро эмпирическая реальность «дачной России» буквально представлена в виде сна, что привносит в действие ряд присущих сну «нелогичностей», приведённых нами выше.

Между тем происходящее в последних трёх картинах можно охарактеризовать как переход от аполлонического начала к дионисийскому. Один и тот же предмет, а именно кровь, предстаёт в пьесе в двух «воплощениях»: в буквальном

---

<sup>90</sup> С очевидной масочностью мы сталкиваемся в пьесе «Нищий Арлекин», поскольку герой здесь буквально является маской.



«дионисийском» воплощении, связанном с войной и убийством, и в символическом (алые розы и рубины).

Двойное изображение одного и того же присутствует уже в первой картине пьесы, а именно в видении Ариадны и Евгении. Венок, приснившийся сёстрам, сплетён из алых и белых роз, причём на белых розах видны капли крови. Таким образом, кровь предстаёт в символическом (алые розы) и буквальном виде (капли на белых розах, считавшихся символом радости богородицы<sup>91</sup>).

Далее кровь в двух ипостасях появляется во второй картине пьесы, где Андросов рассказывает барышням про «высокоидейный» отказ барона от военной службы и последствия этого отказа: избиение Вильгельма, время от времени осуществляемое его отцом. Важно отметить, что окружающие (а именно Тамара, испытывающая симпатию к барону) действительно расценивают поступок Вильгельма как высокоидейный, однако сам барон признаётся, что не может видеть *крови* и раненых [ОС, 29], а это уже воспринимается как трусость.

Несмотря на то, что букварной крови барон боится, её символ он принимает. Так на вопрос одной из барышень о том, любил ли Дон Кихот красные розы, Вильгельм-Кихот отвечает «Пожалуй» [ОС, 27]. В дальнейшем в той же картине происходит ссора Андросова и кроткого барона – Вильгельм вспыхивает оттого, что Андросов выставляет его поведение (отказ от военной службы и перенесение побоев от отца) как смешное и бессмысленное. На фразу Вильгельма «Вы скверный! Как Вы смеете так раздеваться при всех и раздевать других!» Андросов отвечает упоминанием реального значения символа («рубины это ведь символ крови» [ОС, 31]). Вильгельм просит у него прощения, признавая его правоту, и в руках у него появляются «красные, как рубин, розы», которые он отдаёт барышням.

Говоря языком Ницше, здесь мы сталкиваемся с проявлением *amor fati*, любви к року, выраженному уже в эпиграфе пьесы: «Блаженна страна, на смерть венчанная». *Amor fati* также появляется и в одной из последних реплик барона: «Красные розы не

---

<sup>91</sup>См.: Южин В. И. Христианство. Его термины, символы и атрибуты. Остеон-Групп, 2015. С. 81. Венок из алых и белых, окропленных кровью, роз это, по сути, фраза Вильгельма «Красные розы не страшат, хотя они кровь и радость! и радость!..», переведённая в изобразительный план. Цветовым подобием венка являются белые и малиновые флоксы, упоминающиеся в ремарке первой картины.

страшат, хотя они кровь и радость! И радость!»<sup>92</sup> [ОС, 46]. Противоположности – кровь и радость – оказываются совмещёнными в одном символе и безоговорочно принятыми, что означает поражение Андросова, пытавшегося уличить барона в трусости.

Как мы убедились, приведённые мотивы и образы пьесы (осень, сон, красные розы, рубины, астры) парадоксально совмещают в себе противоположные значения (сон, осень – жизнь и смерть, красные розы – кровь и радость, астры – звёзды (небесное) и цветы (земное)). Также обращают на себя внимание композиционные особенности пьесы – она дважды закольцована. Первое, наружное, кольцо – повторение мотива женитьбы и танцев в первой и четвёртой картинах, событийные переключки (сёстры у постели Гильома – сёстры у постели барона) второе кольцо – внутреннее – образуют вторая и четвёртая картины (сон Гильома) в которых упоминаются кровь и красные розы. Также действие четвёртой картины, как сказано в ремарке, происходит в декорациях второй картины. Мотив кольца, круга присутствует в образе венка, данного не только через пересказ сна сестёр, но и через фамилию барона (Kranz), повторяясь в кругообразном движении дачных гостей (ремарка во второй картине):

«Проходят [Студент и Весёленькая Барышня]. Затем всё время то приходят, то уходят, как в калейдоскопе вращения, одни и те же группы, сменяя друг друга и опять возвращаясь» [ОС, 22].

Мотив вращения-возвращения также проявляется в реплике Андросова, обращённой к Орлову: «Из дальних странствий возвратясь! Наконец-то, батенька; засиделись на юнкерском!» [ОС, 25].

Хотелось бы также обратить внимание на то, что онейрическая природа трёх последних картин пьесы, как нам кажется, может быть интересным преломлением слов Заратустры об избавлении и о вечном возвращении. Если предположить, что Гильому снится его будущий «далёкий путь», главное чудо в котором – появление красных роз, обозначающее самопожертвование героя – совершает он сам (о чём,

---

<sup>92</sup>Мотив радости также может отсылать к стихотворению из четвёртой части «Заратустры», где есть такие строки: «Мир – это скорбь до всех глубин, / Но радость глубже бьёт ключом!» [2, 166].

возможно, свидетельствует смена имени барона на имя принца), то весь ход пьесы напомним нам фразу «Так захочу я!», которую Заратустра у Ницше приписывает созидательной воле:

«Всякое “было” есть обломок, загадка, ужасная случайность, пока созидательная воля не добавит: “Но так хотела я!” – Пока созидательная воля не добавит: “Но так хочу я! Так захочу я!”. Но говорила ли она уже так? И когда это случается? Распряжена ли уже воля от своего собственного безумия?» [2, 102].

Необходимо упомянуть, что проблема искупления, то есть проблема «всякого *было*», очень интересовала Гуро. В «Бедном рыцаре» сказано следующее: «Свет свечи светит и вперёд и назад, нет прошлого и будущего тому, кто идёт светить»<sup>93</sup>.

Итак, в данном параграфе нами была проанализирована мотивная структура пьесы «Осенний сон», в результате чего мы пришли к нескольким выводам. Во-первых, многие мотивы данного текста наделены противоположными значениями. Возможно, причиной этого является утверждение единства боли и радости (ср. радость-страдание позже у Блока). При этом главный герой пьесы, приходящий к тому, чтобы равно принимать боль и радость, открывает для себя в этом соединении противоположностей высшую дионисийскую радость бытия. Во-вторых, нами было установлено, что на мотивном и сюжетном уровне в пьесе воплощён ряд идей Ницше: вечное возвращение, дионисийское и аполлоническое начала, любовь к року (*amor fati*). Данные выводы позволяют утверждать, что в пьесе «Осенний сон» Гуро изображает не столько конфликт мечтателя и филистеров, сколько процесс преобразования отдельного сознания.

### 3.2 Полигенетичная природа образа Вильгельма фон Кранца

Данный параграф посвящён исследованию влияния некоторых образов мировой культуры и литературы (Христос, князь Мышкин, Дон Кихот, Тангейзер, Заратустра) на формирование образа главного героя пьесы – Вильгельма фон Кранца. Наша задача заключается в том, чтобы рассмотреть данный образ в контексте пьесы и определить его специфику.

---

<sup>93</sup> Гуро Е. Г. Небесные верблюжата; Бедный рыцарь. С.201.

Необходимо отметить, что стихотворения, открывающие сборник «Осенний сон», Гуро посвящает памяти своего мифического сына Вильгельма фон Нотенберга (сама она подписывалась как Элеонора фон Нотенберг), называя его «бедным рыцарем»<sup>94</sup>. Такая номинация отсылает не только к пушкинскому стихотворению, но и к роману Достоевского «Идиот», в котором Аглая Епанчина сравнивает князя Мышкина с бедным рыцарем и Дон Кихотом. В пьесе сама Гуро уподобляет Вильгельма фон Кранца Дон Кихоту<sup>95</sup>, а его «юродивая» речь во многом напоминает манеру князя Мышкина. Поэтому можно утверждать, что Вильгельм фон Нотенберг и Вильгельм фон Кранц представляют собой одно и то же лицо. При этом в самой пьесе, состоящей из четырёх картин, героя зовут по-разному из-за перемены места действия. Примечательно, что во второй картине перед одной из реплик героя вместо номинации «Вильгельм» стоит «Гильом» [ОС, 31]. Так Гуро подчёркивает, что принц и барон из разных картин это один и тот же герой<sup>96</sup>. При этом «французская» номинация барона, скорее всего, объясняется корнями самой Гуро: она происходила из рода онемеченных французов<sup>97</sup>.

Отметим, что на сходство барона и князя Мышкина указывает уже Вячеслав Иванов в своей рецензии на «Осенний сон»<sup>98</sup>. Также об этом говорится в статье Б. Сабо<sup>99</sup>. Сильнее всего барон напоминает князя в разговоре с Тамарой и Диной, отсылающем к разговору Мышкина с сёстрами Епанчиными. Реплика Тамары «Вы

<sup>94</sup> «Но в утро осеннее, час покорно-бледный, / Пусть узнают, жизнь кому, / Как жил на свете рыцарь бедный / И ясным утром отошёл ко сну» [ОС, 6]

<sup>95</sup> «Сразу заметно странное, чуть-чуть смешное сходство Рыцаря Печального Образа с фигурой барона» [ОС, 21].

<sup>96</sup> Впрочем, нельзя исключать, что такая смена имени может быть оплошностью со стороны Гуро при печати сборника, поскольку в нескольких черновых вариантах персонаж со второй по четвёртую картину может последовательно везде именоваться как «Guillome» (по-французски) или как «Вильгельм» (имя «Вильгельм» наклеено поверх исходного «Гильом»). Гуро Е. Драматическая элегия «Осенний сон». Черновые наброски // РГАЛИ. Ф. 134. Оп.1, ед. хр. 10.

<sup>97</sup> Предком Елены Гуро был Этьен Гуро, сержант наполеоновской армии, оставшийся в России. (Фёдоров А. И. История, личности, судьбы. Сборник очерков о выдающихся личностях, связанных с территорией современного Струго-Красненского района. Ridero, 2017. URL: [https://ridero.ru/books/istoriya\\_lichnosti\\_sudby/](https://ridero.ru/books/istoriya_lichnosti_sudby/) Дата обращения: 22.02.18)

<sup>98</sup> «<...> потерянный профиль истончившегося, бледного юноши — одного из тех иных, чем мы, людей, чей приход на лицо земли возвещал творец «Идиота». Иванов Вяч. Вс. Marginalia // Труды и дни. 1912. № 4-5. С. 45.

<sup>99</sup> См.: Сабо Б. «Осенний сон» Е. Гуро и философия воскрешения // Философия космизма и русская культура. Белград, 2004. С. 225.

любили?»), с которой начинается разговор, схожа с фразой Аделаиды «Ну, теперь расскажите, как вы были влюблены»<sup>100</sup>. В третьей картине Вильгельм говорит Тамаре, испытывающей к нему симпатию: «Вы чего-то хотите, чего я не могу Вам дать» [ОС, 36], и это также можно считать отсылкой к образу князя, признающего в том, что он «не знает женщин по прирождённой своей болезни»<sup>101</sup>. Однако сходство барона с князем проявляется и в деталях. Вильгельм, как и князь, является представителем некогда знатного рода, о чём, например, свидетельствует мотив «доспехов предков», пришедший в пьесу из романа Сервантеса<sup>102</sup> и получивший у Гуро интересное преломление: «<...> у нашего милейшего Гильома-Виленьки отец настоящий немецкий кабан, когда нарежется пьян, то ставит его на колени перед доспехами предков и стегает арапником» [ОС, 28]. Кроме того, одно из именовании героя – «заячий (собачий) рыцарь» – мимоходом появляющееся в четвёртой картине, образовано из контекстуальных антонимов, как именование князя у Достоевского («Лев Мышкин»).

Тем не менее, Вильгельм фон Кранц отличается от князя. При непосредственном контакте с Мышкиным все проникают к нему симпатией<sup>103</sup>. С героем пьесы такого не происходит. Причина этого, на наш взгляд, кроется в последовательном уподоблении Вильгельма Рыцарю Печального Образа, несмотря на то, что Мышкин также уподобляется Дон Кихоту. Дело в том, что для Гуро важен не только трагический, но и комический аспект данного образа. При этом следует отметить, что комическое у Гуро часто бывает сопряжено с жестокостью:

«— А его [Дон Кихота] били... Жаль его. Зачем?

— Чтобы были приключения, чтоб читать смешно»<sup>104</sup>.

<sup>100</sup> Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 30 т. / Под ред. В. Г. Базанова. Л., 1972-1990. Т. 8. Л.; 1973. С. 56.

<sup>101</sup> Там же. С. 14.

<sup>102</sup> «Первым делом принялся он за чистку принадлежавших его предкам доспехов, некогда сваленных как попало в угол и покрывшихся ржавчиной и плесенью». См. *Сервантес Сааведра, Мигель де*. Собр. соч. в 5 т. М., 1961. Т. 1. М., 1961. С. 61.

<sup>103</sup> См.: *Киноста Т.* Антропология и поэтика творчества Ф. М. Достоевского : Сборник статей. / Предисл. В. Туниманова. СПб, 2005. С. 111.

<sup>104</sup> Гуро Е. Г. Небесные верблюжата. СПб., 1914. С. 35. Однако смех и радость в текстах Гуро не наделены исключительно отрицательным значением. У Гуро и у Ницше часто звучат призывы радоваться и смеяться. Ср. Ницше: «С тех пор как существуют люди, человек слишком мало

Впрочем, комическое в разговоре Андросова и Вильгельма обусловлено не только жестокостью ротмистра, но и поведением самого барона, неуклюжего и странного, как сервантесовский герой. Причины, побуждающие Вильгельма поступать тем или иным образом, как бы нарочно снижены, окарикатурены. Выясняется, что барон не уходит от издевающегося над ним отца, потому что не может бросить... кролика. Чуждость персонажей в текстах Гуро часто объясняется их искренностью – качеством, ценившимся у писательницы выше всего (см. её слова: «Я никому не давала слово писать удачно, я хотела писать искренно»<sup>105</sup>). Достоевский по понятным причинам стремится возвысить князя-Христа над остальными, поэтому «донкишотство» Мышкина обретает не столько комический, сколько трагический смысл.

В пьесе также присутствует комплекс мотивов, отсылающих к образу Христа. Сходство мифического сына Гуро с Христом уже отмечалось исследователями (К. В. Синегубовой, Н. А. Гурьяновой<sup>106</sup>), однако мы считаем необходимым перечислить некоторые евангельские мотивы пьесы. Красные розы и рубины, связанные в контексте пьесы с Дон Кихотом («Мне кажется, Дон Кихот любил красные розы. Не правда ли, барон?»), в контексте европейской культуры являются символом крови Христовой. Также в пьесе появляется мотив бичевания (отец, стегающий Вильгельма арапником), возможно, связанный ещё и с рассказом «Так жизнь идёт», о чём мы упомянули во второй главе данной работы. Шуточное пленение Вильгельма в третьей картине, возможно, отсылает к аресту Христа, а отказ барона выступать судьёй в игре напоминает заповедь Христа «не судите, да не судимы будете» (Мф 7:1). Евангельские мотивы также появляются в бреду Вильгельма, в

---

радовался; лишь это, братья мои, наш первородный грех! И когда мы научимся лучше радоваться, тогда мы тем лучше разучимся причинять другим горе и выдумывать его» [2, 62]. Гуро: «На радости вы обижаетесь за страдание существ, а когда приходится самим переносить, чтобы помочь сущности, вы жалуетесь на страдание» (*Гуро Е. Г. Небесные верблюжата; Бедный рыцарь*. С. 159), «Берегите белых птичек радости от неумеющих радоваться!» (Там же, С. 200), «Целая чаша мира полна моей радостью, от края и до края. Обрадуйтесь вместе со мной, пейте от моей радости!» (Там же, С. 201).

<sup>105</sup> *Гуро Е. Г. Небесные верблюжата; Бедный рыцарь*. С. 33.

<sup>106</sup> См.: Синегубова К. В. Специфика конфликта в пьесе Е. Гуро «Осенний сон». С. 52; Гурьянова Н. А. Толстой и Ницше в “творчестве духа” Елены Гуро. С.73.

четвёртой картине пьесы. Барон говорит: «Зачем прелестную дверь забросали нехорошей соломой? Я хотел войти, но меня прогнали» [ОС, 45]. Мотивы двери и соломой, на наш взгляд, восходят к Евангелию от Иоанна<sup>107</sup> и к Евангелию от Луки<sup>108</sup>. Эта фраза относится к эпизоду, который мы знаем со слов Тамары: «Помнишь, мы раз были дома, и ему велели сказать, что нас нету, а Андросова приняли, чтоб вместе идти кататься на лодке. Я видела потом по его кроткой тишине, что он всё слышал – и я уж тогда поняла, что так будет <...>» [ОС, 44]. Также голубь, клюющий хлеб в ремарке четвёртой картины [ОС, 43], может быть символическим воплощением Духа Святого.

В пьесе присутствуют элементы, которые могут отсылать сразу к нескольким контекстам. Таковой является фамилия барона. Kranz в переводе с немецкого означает «венок» или «венец», что может обозначать терновый венец Христа. Первая картина пьесы заканчивается тем, что сестра Гильома Ариадна рассказывает ему свой сон о венке из алых и белых роз, причём на белых розах видны капли крови [ОС, 17]. Роза со времени средневековья считается цветком богородицы, а венки из роз – одной из форм её почитания<sup>109</sup>, что опять приводит нас к образу пушкинского бедного рыцаря. Венок из красных и белых роз, упоминаемый в первой картине, также может иметь своим источником сюжет о Тангейзере. На картине Джона Колъера, написанной в 1901 г., Венера венчает Тангейзера венком из красных и белых роз. Кроме того, образ венка появляется в четвёртой части книги «Так говорил Заратустра», когда Заратустра обращается к высшим людям: «Этот венец смеющегося, этот венец из роз,— я сам возложил на себя этот венец, я сам признал священным свой смех. Никого другого не нашел я теперь достаточно сильным для этого» [2, 213].

Прежде чем говорить о чертах, которые герой пьесы «унаследовал» от Заратустры, обратимся к вагнеровским мотивам «Осеннего сна», связанным с образом

---

<sup>107</sup> «Я есмь дверь: кто войдет Мною, тот спасется, и войдет, и выйдет, и пажить найдет» (Ин 10: 9)

<sup>108</sup> «Лопата Его в руке Его, и Он очистит гумно Свое и соберет пшеницу в житницу Свою, а солому сожжет огнем неугасимым» (Лк. 3:17)

<sup>109</sup> «Согласно легенде, архангел Гавриил сделал для Богородицы три венка: из белых, желтых и красных роз. Венок из белых роз означал ее радость, из красных – страдания, а из желтых – славу». Южнин В. И. Христианство. Его термины, символы и атрибуты. Остеон-Групп, 2015. С. 81 URL: [https://online-biblio.tk/bookid\\_25289499/](https://online-biblio.tk/bookid_25289499/) Дата обращения: 21.02.18

Вильгельма. Легенда о Тангейзере, воспринятая через посредство Вагнера, появляется у Гуро уже в «Шарманке, о чём пишет К. В. Синегулова»<sup>110</sup>.

Интересно, что на мотивном уровне в образе героя присутствуют черты антагонистов, Вольфрама и Тангейзера. Одним из эпизодов оперы Вагнера, является состязание миннезингеров, воспевающих любовь. Вольфрам воспекает платоническое чувство, обращаясь к вечерней звезде (обозначение планеты Венеры), а Тангейзер говорит о чувстве плотском, апеллируя к богине Венере. Подобное раздвоение одного и того же предмета (Венера как источник плотского и платонического наслаждения) проявляется в пьесе «Осенний сон» через введение мотива крови. Важно отметить, что, хотя рассуждения Вильгельма о любви и сближают его с Вольфрамом, судя по сюжету пьесы, Гуро в большей степени уподобляет его Тангейзеру. Дело в том, что барон, как и Тангейзер, оказывается еретиком, правда, ересью становится не плотская любовь, как это было у Тангейзера, а смирение<sup>111</sup>. Грехом Вильгельма является то, что его смирение происходит не из доблести, а из трусости, о которой он невзначай при всех проговаривается [ОС, 29], так же, как «проговаривается» Тангейзер о своём пребывании в гроте Венеры. К слову, говоря о «рыцаре легенды», Андросов, скорее всего, имеет в виду опозорившего себя («раздевшегося» при всех) Тангейзера:

«ВИЛЬГЕЛЬМ (*вскакивает, сжимая кулаки*). Вы скверный! Как Вы смеее так раздеваться при всех и раздевать других!

АНДРОСОВ (*защурившись*). Ого? Ну, я думаю, раздеться кое для кого – особый смак. Как это, некий рыцарь легенды? Рубины, ведь это символ крови. (Хозяину). Не правда ли, профессор?» [ОС, 31].

Символическое чудо «прощения» Вильгельма происходит в этом же разговоре, когда барон признаёт правоту Андросова и в его руках сами собой появляются красные розы. Однако в пьесе, на наш взгляд, присутствует и мотив расцветшего

---

<sup>110</sup> Синегулова К. В. Легенда о Тангейзере в «Шарманке» Гуро // Взаимодействия в поле культуры : преемственность, диалог, интертекст, гипертекст. Кемерово, 2011. С. 106-111.

<sup>111</sup> С точки зрения отношения Гуро к смирению любопытна фраза, которую она говорит о Рёскине в письме к Матюшину: «<...> читала всю дорогу <...> Рёскина и нахожу, что его некоторые места очень важны, <...> только я не знаю, зачем он в смирении только видит счастье, и больше, пожалуй, склоняюсь в сторону Нитцше «Жажды власти» «Der Wille zur Macht» как руководящего начала <...>». См.: Elena Guro: Selected Writings from the Archives. С 101.



посоха, который был знаком прощения Тангейзера: дело в том, что в начале третьей картины Вильгельм приносит Тамаре зёрнышки мальвы [ОС, 35]. Мальвой часто называют штокрозу (буквально – «роза на палке»), напоминающую цветущий посох из-за своего прямого стебля, на котором располагаются цветы. В дальнейшем чудо появления роз «подтверждается» поступком Вильгельма, бросившегося под выстрелы Андросова, чтобы защитить от них собаку ротмистра, о чём мы узнаём из чужого разговора. Необходимо отметить, что Гуро, по существу, «переворачивает» сюжет «Тангейзера». Если Тангейзеру ставилась в вину его приверженность к плотскому, то Вильгельму в «Осеннем сне», наоборот, нужно было искупить свою «вольфрамовскую» любовь к символу и боязнь действительного, земного значения этого символа. Имя «Вильгельм» также дано герою неслучайно. В нём соединены два древненемецких слова: воля – Willio и защита – Helm. Уменьшительное «Виля», как, по словам Андросова, дразнили Вильгельма в корпусе, сближается с немецким «воля» – Wille. Важность этого понятия для философии Ницше в комментариях не нуждается. Для нас важно отметить, что обращаясь и к ученикам, и к высшим людям, Заратустра учит их любить землю («Я заклинаю вас, братья мои, оставайтесь верны земле и не верьте тем, кто говорит вам о надземных надеждах!» [2, 8]). Юноша Вильгельм выступает защитником земли, впоследствии – её рыцарем в повести о Бедном Рыцаре, стоящем, по замечанию Гурьяновой, «между Христом и Заратустрой»<sup>112</sup>. Сборник «Осенний сон» завершается стихотворением «Звенят кузнечики», сюжетно связанным с пьесой. Герой в нём говорит: «Я приютил в моём сердце всё земное, / И ответить хочу за всё один» [ОС, 57]. Заратустра у Ницше называет себя «заступник жизни, заступник страдания, заступник круга» [2, 157]. Вильгельма также можно назвать заступником жизни и круга, исходя уже из имени героя (или «заступником воли»). Таким образом, черты Христа в образе Вильгельма соединяются с чертами ницшевского пророка. Барон сближается с Заратустрой также благодаря своему одиночеству и связанному с героем мотиву пути: пьеса начинается словами о далёком пути Гильома и заканчивается репликой Вильгельма «Мой путь дальше, дальше» [ОС, 47]. Стоит отметить, что образы антагонистов Вильгельма – Андросов и Орлов – также

---

<sup>112</sup>См. Гурьянова Н. А. Толстой и Ницше в “творчестве духа” Елены Гуро. С. 73.

могут быть неким отголоском философии Ницше: фамилия «Орлов» содержит в себе семантику полёта, а фамилия «Андросов» – семантику мужественности и жестокости – так в глазах читающей публики должны были выглядеть те, кого воспевал Ницше<sup>113</sup>.

Рассматривая образ Вильгельма, также нельзя не остановиться на аллюзиях к произведениям Л.Н. Толстого. Отказ барона от военной службы отсылает к учению о непротавлении злу насилием. Очищение сада Ариадны от камней, упоминаемое в первой картине, может иметь своим источником не только Евангелие, как считает К. В. Синегубова<sup>114</sup>, но и толстовскую проповедь физического труда. «Заячье рыцарство» Вильгельма – сострадание к животным – характерно для притч Толстого. Барон не только отказывается от военной службы, но даже не хочет судить игру в пик-пок, что тоже в определённой степени может отсылать к толстовскому буквальному пониманию Евангелия<sup>115</sup>.

Вопрос о степени влияния Толстого на Гуро остаётся открытым, однако в письмах к Матюшину (1902-1907 гг.) Гуро сравнивает позиции Ницше и Толстого, отдавая предпочтение первому<sup>116</sup>, поскольку находит неверным основание, из которого исходит Толстой, а именно – тезис о равенстве людей.

Необходимо отметить, что к моменту написания «Осеннего сна» уже была произведена попытка соединить чувствительность к страданию, особое понимание любви (и вообще поведение князя Мышкина) с мировоззрением Толстого. Результатом стал «психологический тип Спасителя» [2, 654], описанный на страницах последней книги Ницше «Антихрист» (1888). У нас нет никаких доказательств, подтверждающих знакомство Гуро с данным трудом, однако нет и фактов, принципиально исключающих эту возможность. Гуро знала немецкий язык, поэтому

---

<sup>113</sup> «Нам надо, повторяю, свежие общественные силы. Бодрые – даже жестокие. И они грядут, хотя я не поклонник нынешнего пророка Ницше» [ОС, 26]

<sup>114</sup> См.: Синегубова К. В. Специфика конфликта в пьесе Е. Гуро «Осенний сон». С. 52.

<sup>115</sup> См. например статьи Л. Н. Толстого «Что такое искусство» (Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90 т. М., 1928-1958. Т. 30. М., 1951. С. 27-203), «Закон насилия и закон любви» (Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90 т. М., 1928-1958. Т. 37. М., 1956. С. 149-221).

<sup>116</sup> См.: Elena Guro: Selected Writings from the Archives. С. 98-99. Или: Гурьянова Н. А. Толстой и Ницше в «творчестве духа» Елены Гуро. С. 68.

до начала работы над «Осенним сном» (то есть до 1911 г.)<sup>117</sup> могла ознакомиться с книгой, как в оригинале, так и в переводе: «Антихрист» был дважды переведён на русский язык в 1907 г. Тем не менее, данная книга помогает понять, каким образом Гуро удавалось сочетать в своём творчестве учение Толстого и учение Ницше. Эта проблема, впервые затронутая в статье З. Г. Минц<sup>118</sup>, до настоящего времени так и не была решена. Исходя из того, что Гуро были близки идеи Толстого, Минц делает вывод о «полном неприятии ницшеанства», а также ставит вопрос о полемике Гуро с притчами Заратустры<sup>119</sup>.

Антагонизм Ницше и Толстого ярче всего проявляется, как и заметила Гуро, в вопросе о равенстве людей. Однако эти авторы поразительно единодушны относительно христианства (трактат с названием «Антихрист» вполне мог бы написать и Толстой после того, как церковь предала его анафеме). К слову, Гуро также не принимала официального христианства, проявляя интерес к ересям и апокрифам<sup>120</sup>.

Обращаясь к проблеме «Ницше и Толстой», невозможно не сослаться на слова К. А. Свасьяна о том, что Ницше внимательно читал и конспектировал «Мою религию» Толстого, и это колоссально повлияло на концепцию «Антихриста» [2, 802]. Вслед за Толстым Ницше писал, что непротивление злу есть ключ к пониманию Евангелия, что Христос был совершенно чужд культуре, церкви и государству.

---

<sup>117</sup>«В течение лета 1911 года Гуро работала над сборником стихов и прозы «Небесные верблюжата», над пьесой «Осенний сон» и над самым крупным своим прозаическим произведением «Бедный рыцарь». Первым из этого цикла появился «Осенний сон» (1912)» (см. Гуро Е. Г. Небесные верблюжата; Бедный рыцарь. С. 274.). В другом издании сказано про лето 1910 г. (См.: *Elena Guro: Selected Writings from the Archives*. С. 129).

<sup>118</sup>См.: Минц З. Г. Футуризм и «неоромантизм» (К проблеме генезиса и структуры «Истории бедного рыцаря» Ел. Гуро). С. 109-121.

<sup>119</sup>«Гуро в ИБР [«История Бедного Рыцаря» - Д. К.] (как и в ряде более ранних своих произведений) зачастую вообще выходит из рамок любых представлений “нового искусства” и “неоромантизма”. Это особенно ярко отражается в этическом пафосе ИБР. Панпсихизм для Гуро – “учение” о всеобщем и абсолютном Добре, о всеохватывающей и абсолютной Любви. Отсюда – полное неприятие ницшеанства (особого рассмотрения требует вопрос о полемическом отражении в “Поучениях Светлой горницы” притч ницшеанского Заратустры)». См.: Минц З. Г. Футуризм и «неоромантизм» (К проблеме генезиса и структуры «Истории бедного рыцаря» Ел. Гуро). С. 117. Отметим, что Гуро при этом различает у добра оттенки, а это явно неприемлемо для толстовства (См.: Гуро Е. Г. Небесные верблюжата; Бедный рыцарь. С. 212).

<sup>120</sup>См.: Турушкіна Е. Религиозная концепция Е. Гуро и принципы авторской репрезентации в свете апокрифической традиции // *Studia Slavica Finlandensia* Т. XVI / 1: Школа органического искусства в русском модернизме / Ed. N. Baschmakoff, O. Kuslina, I. Loscilov. Helsinki: Institute for Russian and East European Studies, 1999. С. 150-160.

Необходимо отметить, что чувствительность Вильгельма к страданию и боли («я не могу видеть крови и раненых») напоминает следующие мысли из «Антихриста»:

«<...> Инстинктивное отвращение от всякого нерасположения, от всякой вражды, от всех границ и расстояний в чувстве <...> любовь, как единственная, как последняя возможность жизни... <...> Боязнь боли, даже бесконечно малого в боли, <которая> не может иметь иного конца, как только в религии любви» [2, 655-656].

Отметим, что сцена примирения с Андросовым также напоминает это «инстинктивное отвращение от всякого нерасположения», которое Ницше приписывает Христу. Особая, не знающая границ, любовь Вильгельма весьма напоминает «последнюю возможность жизни» Христа, согласно идеям Ницше. «Отсутствие границ и степеней в чувстве», возможно, является причиной слов Вильгельма, обращённых к Тамаре в третьей картине («Вы чего-то хотите, чего я не могу Вам дать»). В то же время стоит отметить, что грядущий брак Гильома с инфантой Марией, о котором говорится в первой картине пьесы, не является, на наш взгляд, принципиально невозможным, поскольку носит некий символический характер: Вильгельм-Гильом, наделённый чертами Христа, должен жениться на Марии (имя богородицы)<sup>121</sup>.

Наряду с обращением к Толстому, «говоря со строгостью физиолога», Ницше ставит Христу диагноз «идиот», что не может не напоминать о герое романа Достоевского, князе-Христе:

«Вера, которая здесь заявляет о себе, не приобретается завоеванием; она тут, она означает возвращение к детству в области психического. Подобные случаи замедленной зрелости и недоразвитого организма, как следствия дегенерации, известны <...> физиологам» [2, 657].

---

<sup>121</sup> Мотив инцеста встречается у Гуро в «Бедном рыцаре». См.: Гурьянова Н. А. «Бедный рыцарь» и поэтика алхимии: феномен «творчества духа» в произведениях Елены Гуро // *Studia Slavica Finlandensia* T. XVI / 1: Школа органического искусства в русском модернизме / Ed. N. Baschmakoff, O. Kuslina, I. Loscilov. Helsinki: Institute for Russian and East European Studies, 1999. С. 74-76.

Мысли Толстого и Достоевского на страницах «Антихриста» получают своё разрешение в ницшевской *amor fati*:

«Он не сопротивляется, не защищает своего права, он не делает ни шагу, чтобы отвратить от себя самую крайнюю опасность, более того — он *вызывает ее*... <...> Не защищаться, не гневаться, не привлекать к ответственности... Но также не противиться злему,— *любить его*...» [2, 660]<sup>122</sup>.

Образ Вильгельма фон Кранца весьма похож на «психологический тип Спасителя». Смирение Вильгельма, как будто имевшее свои корни в трусости персонажа, превращается в доблесть, любовь к фатуму.

И Ницше и Толстой понимали христианство в соответствии со своей философией. По Ницше, Христос — это провозвестник *amor fati*, по Толстому — учения о непротивлении злу насилем. Вильгельм фон Кранц — герой, интуитивно пытающийся идти за Христом. В своих поступках он руководствуется внутренним убеждением, не опираясь на какие-либо логические доводы<sup>123</sup>. В лице данного героя рыцарь страдания соединяется с нуждающимся в сострадании, защитник круга — с беззащитным. Однако в финале пьесы, судя по последней реплике барона («Я жив всегда»), торжествует именно «рыцарь», который появится в последней, неоконченной повести Гуро со словами: «Я — дорога к Иисусу»<sup>124</sup>.

В данном параграфе нами был рассмотрен образ главного героя пьесы «Осенний сон». Проанализировав центральные мотивы пьесы, мы пришли к выводу о том, что полигенетичность данного образа во многом совпадает с природой «психологического типа Спасителя» в работе Ницше «Антихрист».

---

<sup>122</sup>Ср. с определением *amor fati* в «Ессе Номо»: «Моя формула для величия человека есть *amor fati*: не хотеть ничего другого ни впереди, ни позади, ни во веки вечные. Не только переносить необходимость, но и не скрывать ее — всякий идеализм есть ложь перед необходимостью,— *любить ее*...» [2, 721].

<sup>123</sup>Вильгельм признаётся, что не мог уйти от отца, потому что он «думал, всё надо сносить, раз дано». На ответную реплику Тамары «Зачем же сносить, раз бессмысленно», он говорит «Может быть, я ошибался» [ОС, 30].

<sup>124</sup>Гуро Е. Г. Небесные верблюжата; Бедный рыцарь. С. 210.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проделанный анализ драматических произведений Елены Гуро «Нищий Арлекин», «В закрытой чаше», «Осенний сон» позволяет сделать выводы о том, что идеи и образы философии Ф. Ницше стали смысловыми и художественными доминантами в ее творчестве.

Смысловой доминантой пьесы «Нищий Арлекин» является понимание иллюзорности мира, согласно идеям философии Ницше. Уже в «Рождении трагедии из духа музыки» философ наделяет иллюзию позитивным значением, поскольку она необходима для существования. Это понимание в корне отличается от мировоззрения символистов, опиравшихся на философию Шопенгауэра. Они стремились преодолеть «мир как представление» и постичь некую высшую истину (Арлекин из блоковского «Балаганчика», пытающийся прорваться в реальность). Утверждение иллюзии в качестве необходимого условия жизни делает Арлекина из пьесы Гуро родственным не столько Арлекину Блока, сколько Дон Кихоту Сервантеса.

Идея *amor fati* рассматривалась нами в качестве причины переосмысления эротики в творчестве Гуро. Механизм переосмысления, переоценки тех или иных ценностей оказывается сопряжён с идеей любви к фатуму. Анализ мотивной и образной структуры пьесы «В закрытой чаше» приводит нас к выводу о том, что систему ценностей писательницы корректнее представлять не в виде оппозиции ценностей и антиценностей, как это делает К. В. Синегубова в работе «Художественная аксиология Елены Гуро», но в виде поля с неподвижным центром и подвижной периферией. Центром, ядром системы ценностей Гуро является ницшевская идея *amor fati* и связанные с ней идеи вечного возвращения, воли к власти, борьбы дионисийского и аполлонического начал и т. д. Любовь становится ценностью для Гуро в силу её сопряжённости с роком. Любовь к року освящает собой любовь между мужчиной и женщиной, несмотря на то, что изначально Гуро отдаёт предпочтение дружбе. При этом исходное понимание любви в отрицательном ключе и дружбы в положительном, возможно, задано аксиологией Толстого (период «Крейцеровой сонаты») и Ницше, что проявляется в мотивной и образной структуре пьесы.

Конфликт пьесы «Осенний сон» также связан с идеей *amor fati*. Герой пьесы, преодолевая собственный страх, принимает мир во всех его проявлениях. Здесь Гуро проходит путь, обратный символистскому: от «реальнейшего» к реальному, от символа к тому, что за ним стоит. Полигенетичная природа образа Вильгельма фон Кранца во многом совпадает с образом Христа из книги Ницше «Антихрист».

Общий вывод нашего исследования заключается в том, что колоссальное влияние Ницше на поэтику Гуро не может быть проигнорировано при обращении к её произведениям. Более того, мы считаем возможным утверждать, что философское учение Ницше явилось основой мировоззрения писательницы, тем центром, вокруг которого выстраиваются остальные элементы её художественной системы.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

### ТЕКСТЫ

1. *Блок А. А.* Собр. соч.: в 8 т. М.; Л.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1961. Т. 4. М.; Л. 1961. 608 с.
2. *Гиппиус З. Н.* Собр. соч. в 15 т. Т. 2. Сумерки духа: Роман. Повести. Рассказы. Стихотворения. М.: Русская книга, 2001. 560 с.
3. *Гуро Е. Г.* Из записных книжек / Сост. и вступ. ст. Е. Биневича. СПб.: Фонд русской поэзии, 1997. 108 с.
4. *Гуро Е. Г.* Небесные верблюжата. СПб.: Журавль, 1914. 127 с.
5. *Гуро Е. Г.* Небесные верблюжата: Избранное / Сост., предисл. и коммент. А. Мирзаева. СПб.: Лимбус-Пресс, 2001. 242 с.
6. *Гуро Е. Г.* Небесные верблюжата; Бедный рыцарь; Стихи и проза / Сост., авт. ст., с. 5-47, и примеч. Л.В. Усенко. Ростов-на-Дону: Изд-во Рост. ун-та, 1993. 283 с.
7. *Гуро Е. Г.* Осенний сон. СПб.: Сириус, 1912. 57 с.
8. *Гуро Е. Г.* Шарманка. СПб.: Сириус, 1909. 220 с.
9. *Достоевский Ф. М.* Собр. соч. : в 30 Т. / Под ред. В. Г. Базанова. Л., 1972-1990. Т. 8. Л.; 1973. 512 с.
10. *Каменский В. В.* Путь энтузиаста. Автобиогр. книга / [Послесл. С. Гинца, с. 222-238]. Пермь : Кн. изд-во, 1968. 240 с.
11. *Кручёных А. Е.* К истории русского футуризма : воспоминания и документы : с приложением деклараций и статей А. Крученых, а также статей И. Терентьева и С. Третьякова / Алексей Крученых; вступ. ст., подгот. текста и коммент. Нины Гурьяновой. Москва : Гилея, 2006. 457 с.
12. *Немирович-Данченко В. И.* Край Марии Пречистой. СПб.: А. С. Суворин, 1902. 940 с.
13. *Ницше Ф.* Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей / Пер. с нем. Е. Герцлык и др. М.: Культурная Революция, 2005. 880 с.
14. *Ницше Ф.* Собр. соч. : в 2 Т. / Пер. с нем. Я. Бермана и др. Сост., ред., вступ. ст. и примеч. К.А. Свасьяна. М.: Изд-во Мысль, 1996.
15. Новый Завет. М.: Терирем, 2012. 896 с.



16. *Сервантес Сааведра, Мигель де*. Собр. соч.: в 5 т. М.: Изд-во Правда, 1961. Т. 1. М., 1961. 620 с.
17. *Сервантес Сааведра, Мигель де*. Собр. соч.: в 5 т. М.: Изд-во Правда, 1961. Т. 2. М., 1961. 624 с.
18. *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: в 90 т. М.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1928-1958. Т. 27. М., 1936. 767 с.
19. *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: в 90 т. М.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1928-1958. Т. 30. М., 1951. 635 с.
20. *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: в 90 т. М.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1928-1958. Т. 37. М., 1956. 503 с.
21. *Шестов Л.* Собр. соч.: в 6 т. СПб.: Шиповник, 1900. Т. 2. СПб, 1900. 192 с.
22. *Шестов Л.* Достоевский и Ницше. Философия трагедии. СПб.: Типография М. М. Стасюлевича, 1903. 245 с.
23. *Elena Guro: Selected Writings from the Archives / Ed. by A. Ljunggren, N. Gourianova*. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1995. 132 p.

#### **НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ И КРИТИЧЕСКИЕ РАБОТЫ**

24. *Арнольд И. В.* Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сборник статей. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1999. 443 с.
25. *Ахмади А.* Традиции комедии дель арте в русской литературе (1750–1938). М.: Водолей, 2013. 152 с.
26. *Ахмади А.* Пьеса Е. Г. Гуро «Нищий Арлекин» // Сборник докладов V Всероссийской научно-практической конференции. В 2 т. Т. 1 / Томский политехнический университет. Томск: Издательство ТПУ, 2012. С. 19- 26.
27. *Бекметов Р. Ф.* Литературная компаративистика как методологическая проблема // Вестник ТГПУ. Томск, 2010. №4 (22).
28. *Бирюков С. Е.* Лучезарная суть Елены Гуро. // *Studia Slavica Finlandensia* Т. XVI / 2: Школа органического искусства в русском модернизме / Ed. N. Baschmakoff, O. Kuslina, I. Loscilov. Helsinki: Institute for Russian and East European Studies, 1999. P. 249-257.

29. Венгров Н. О книгах Е. Гуро // Современник. 1914. Кн. 6. С. 119-120.
30. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / М.: Высшая школа, 1989. 648 с.
31. Гадамер Г.-Г. Истина и метод: основы филос. Герменевтики. М.: Прогресс, 1988. 699 с.
32. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1994. 304 с.
33. Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 352 с.
34. Гурьянова Н. А. «Бедный рыцарь» и поэтика алхимии: феномен «творчества духа» в произведениях Елены Гуро // Studia Slavica Finlandensia Т. XVI / 1: Школа органического искусства в русском модернизме / Ed. N. Baschmakoff, O. Kuslina, I. Loscilov. Helsinki: Institute for Russian and East European Studies, 1999. С. 63-88.
35. Гурьянова Н. А. Толстой и Ницше в “творчестве духа” Елены Гуро // Europa Orientalis. 1994. Vol XIII (1). С. 63-76.
36. Данилевский Р.Ю. Русский образ Фридриха Ницше // На рубеже XIX и XX веков. Л.: Наука, 1991. С.5-43.
37. Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб : тип. А.С. Суворина, 1914. 206 с.
38. Закржевский А. К., Вавулин Н. И. Рыцари безумия (футуристы). Сост. и вступ. статья С. Шаргородского. Б. м., 2017. 174 с.
39. Ибрагимов М. И. Драматургия русского символизма: автореферат ... канд. филол. наук. Казань, 2000. 18 с.
40. Иванов Вяч. Вс. Marginalia // Труды и дни. 1912. № 4-5. С. 45.
41. Исунов К.Г. Философия и литература Серебряного века (сближения и перекрестки) // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х гг.) Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. С. 69-130.
42. Компанеев В. В., Степаненко К. А. Философия Фридриха Ницше и русский футуризм // Вестник ВолГУ. Волгоград, 2008. Серия 8., Вып. 7. С. 23-27.
43. Кондаков И. В., Корж Ю. В. Фридрих Ницше в русской культуре Серебряного века // Общественные науки и современность. М., 2000. № 6. С. 176-186.

44. *Лахманн Р.* Память и литература. Интертекстуальность в русской литературе XIX-XX веков / Пер. с нем. А. И. Жеребин. СПб.: Петрополис, 2011. 400 с.
45. *Леви Э.* Учение и ритуал высшей магии. М., 2014. 320 с.
46. *Малахиева-Мирович В. Г.* Е. Гуро. Шарманка. Рассказы. СПб., 1909 г. // Русская мысль. 1909. № 7. С. 164-165.
47. *Меркоданова И. И.* Елена Гуро – родоначальник русского футуризма // Филологические этюды. Саратов, 2009. Вып. 14 ч. 1-2. С. 165-170.
48. *Миц З. Г.* Футуризм и «неоромантизм» (К проблеме генезиса и структуры «Истории бедного рыцаря» Ел. Гуро) // Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1988. Учёные записки Тартусского гос. ун-та. Вып. 822. С. 109-121.
49. *Паюс.* Оккультизм: Первоначальные сведения. М., 2003. 336 с.
50. *Сабо Б.* «Осенний сон» Е. Гуро и философия воскрешения // Философия космизма и русская культура. Белград, 2004. С. 223-228.
51. *Синегубова К. В.* Легенда о Тангейзере в «Шарманке» Гуро // Взаимодействия в поле культуры : преемственность, диалог, интертекст, гипертекст. Кемерово, 2011. С. 106-111.
52. *Синегубова К. В.* Образ Дон-Кихота в творчестве Елены Гуро // Проблема взаимодействий в поле культуры : преемственность, диалог, гипертекст. Кемерово, 2010. С. 20-25.
53. *Синегубова К. В.* Романтическая концепция человека в творчестве Е. Гуро // Взаимодействия в поле культуры : преемственность, диалог, интертекст, гипертекст. Кемерово, 2012. Вып. 3. С. 56-61.
54. *Синегубова К. В.* Специфика конфликта в пьесе Е. Гуро «Осенний сон» // Сибирский филологический журнал. Барнаул и др., 2009. № 4. С. 50-54.
55. *Синегубова К. В.,* Художественная аксиология Елены Гуро : автореферат ... канд. филол. наук. М., 2012. 22 с.
56. *Синегубова К. В.* Целостность авторской книги Е. Гуро «Осенний сон» // Сборник материалов III международной научно-практической конференции «Литературный текст XX в.: Проблемы поэтики». Челябинск, 2010.

57. *Титаренко С. Д.* Трагическая метафизика Ницше: идея вечного возвращения в поэзии К. Бальмонта и Вяч. Иванова // Соловьевские исследования. Вып. 1 (57). 2018. С. 122–136.
58. *Топоров В. Н.* Миф о воплощении юноши-сына, его смерти и воскресении в творчестве Елены Гуро // Серебряный век в России. М., 1993. С. 221-260.
59. *Успенский Б. А.* Поэтика композиции. М.: Искусство, 1970. 256 с.
60. *Хайдеггер М.* Ницше / пер. с нем. А.П. Шурбелева. СПб: Владимир Даль, 2006. 229 с.
61. *Шаронова А. А.* Концепция глубинного сознания Михаила Матюшина и Елены Гуро // Вестник Тамбовского ун-та. Серия: Гуманитарные науки. 2009. № 7 (75). С. 132-136.
62. *Шевченко Е. С.* Трагическая Арлекинада Е. Гуро: пьеса «Нищий Арлекин» // Вестник Самарского гос. ун-та. Гуманит. выпуск. Самара, 2009. № 1 (67). С.117-123.
63. *Banjanin M.* Consciousness of Scene in Elena Guro's Work // Soviet and Post-Soviet Review. 2001. Vol. 28. № 1–2. P. 1–22.
64. *Banjanin M.* From Pierrots to Harlequins: The Metamorphosis of Commedia dell'arte Figures in the Works of Elena Guro // Australian Slavonic and East European Studies. Australia, 1995. Vol. 9 (1). P. 65–82.
65. *Banjanin M.* The City as Framed Spectacle in the Works of Elena Guro // Twentieth-Century Russian Literature: Selected Papers from the Fifth World Congress of Central and East European Studies (Warsaw, 1995). Houndmills, England; New York, NY: Macmillan; St. Martin's, 2000. P. 42–57.
66. *Icin K.* К мотиву шарманки в творчестве Е. Гуро. *Studia Slavica Finlandensia*. Т. XVI / 1: Школа органического искусства в русском модернизме / Ed. N.Baschmakoff, O.Kuslina, I. Loscilov. Helsinki: Institute for Russian and East European Studies, 1999. С.212–224.
67. *Minc Z.* Неопубликованное произведение Елены Гуро «Бедный рыцарь» // Russian Literature. Amsterdam, 1991. Vol. 29. № 1. P. 1-24.
68. *Тырышкина Е.* Религиозная концепция Е. Гуро и принципы авторской репрезентации в свете апокрифической традиции // *Studia Slavica Finlandensia* Т. XVI / 1: Школа

- органического искусства в русском модернизме / Ed. N. Baschmakoff, O. Kuslina, I. Loscilov. Helsinki: Institute for Russian and East European Studies, 1999. С. 150-160.
69. *Uspenski E.* Елена Гуро: реальные впечатления и религиозный опыт // *Studia Slavica Finlandensia* Т. XVI / 1: Школа органического искусства в русском модернизме / Ed. N. Baschmakoff, O. Kuslina, I. Loscilov. Helsinki: Institute for Russian and East European Studies, 1999. С. 161-179.

### СПРАВОЧНЫЕ ИЗДАНИЯ

70. *Г. О. М.* Курс энциклопедии оккультизма. Изд. 2-е. / М., 2012. 528 с.
71. *Купер Дж.* Энциклопедия символов. М.: Золотой Век, 1995. 401 с.
72. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. 358 с.
73. Энциклопедический словарь / под ред. проф. И. Е. Андреевского. СПб.: Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон, 1890-1907. Т. 7а: Выговский - Гальбан. СПб., 1892.

### АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

74. *Гуро Е.* "Баллада", "Белая свадебная песня лесного короля", "Белый хмель", "В горячий полдень мягкий" и др. Тетради и отдельные листы // РГАЛИ. Ф. 134. Оп.1, ед. хр. 5.
75. *Гуро Е.* Тетрадь Гуро Елены Генриховны с черновыми набросками повестей, рассказов и статей: "В вагоне", "Вечные новобрачные", "Несколько слов о выставке Поленовой", "Ноктюрн" и др. // РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 1, ед. хр. 6.
76. *Гуро Е.* Драматическая элегия «Осенний сон». Черновые наброски // РГАЛИ. Ф. 134. Оп.1, ед. хр. 10.
77. *Гуро Е.* Пьесы Гуро Елены Генриховны. "В закрытой чаше", "Вечер" и "Осенний вечер" // РГАЛИ. Ф. 134. Оп.1, ед. хр. 12.

### ИНТЕРНЕТ-ИСТОЧНИКИ

78. *Аникст А.* Театр эпохи Шекспира. М, 2006. URL: <http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/anikst-teatr-epohi-shekspira/glava-desyataya.htm>

79. *Ледбитер Ч.* Астральный план / Пер. с фр. и предисл. А. В. Трояновского. СПб., 1908. URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Астральный\\_план\\_\(Ледбитер/Трояновский\)/Внешний\\_вид](https://ru.wikisource.org/wiki/Астральный_план_(Ледбитер/Трояновский)/Внешний_вид)
80. Литературная энциклопедия в 11 т. М., 1930-1939. Т. 10. М., 1937. URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/>
81. *Ницше Ф.* Соч. в 3 т. Т. 2. М., 1994. URL: <http://lib.ru/NICSHE/strannik.txt>
82. *Строганова И. А.* Художественный мир "Шарманки" Елены Гуро в контексте философско-эстетических исканий Серебряного века. [Электронный ресурс]: Диссертация ... канд. филол. наук. М.: РГБ, 2005. 198 с. URL: [dl1.lib.ua-ru.net/files/dfd/215/050074035.doc](http://dl1.lib.ua-ru.net/files/dfd/215/050074035.doc).
83. *Фёдоров А. И.* История, личности, судьбы. Сборник очерков о выдающихся личностях, связанных с территорией современного Струго-Красненского района. Ridero, 2017. URL: [https://ridero.ru/books/istoriya\\_lichnosti\\_sudby/](https://ridero.ru/books/istoriya_lichnosti_sudby/)
84. *Хайдеггер М.* Кто такой Заратустра у Ницше? // Топос. М., 2000. № 1. С. 50-65. URL: <http://nietzsche.ru/look/xxa/why-is-zaratustra/>.